



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2016

« Nous habitons l'absence »

Michel Houellebecq : négociation de présence et dispersion créatrice

Alice Bottarelli

Alice Bottarelli, 2016, « *Nous habitons l'absence* ». *Michel Houellebecq : négociation de présence et dispersion créatrice*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Français moderne



Michel Houellebecq :
négociation de présence et dispersion créatrice

par

Alice Bottarelli

sous la direction du Professeur Jérôme Meizoz

Expert : Raphaël Baroni

Session de juin 2016

Référence de l'illustration de la page de titre :

Michel Houellebecq, *Inscriptions #012*, Tirage pigmentaire (2016) sur papier Baryta contrecollé sur aluminium, 88,1 x 60 cm.

Illustration temporaire de la page internet du Palais de Tokyo consacrée à l'exposition « Michel Houellebecq. Rester vivant », Paris, du 23 juin au 11 septembre 2016.

*Honnêtement, nous qui en France écrivons des livres,
nous étions plus tranquilles avant que Houellebecq n'arrive.*

Emmanuel Carrère

*Offrir une alternative à la vie sous toutes ses formes,
constituer une opposition permanente,
un recours permanent à la vie :
telle est la plus haute mission
du poète sur cette terre.*

Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft*.
Contre le monde, contre la vie

*Et l'amour, où tout est facile,
Où tout est donné dans l'instant
Il existe, au milieu du temps,
La possibilité d'une île.*

*Dans un sens, il est plutôt agaçant de constater
que je conserve la faculté d'espérer.*

Michel Houellebecq, *Non réconcilié*

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pas existé sans tous ceux qui m'ont accompagnée par leur enthousiasme, leur présence.

Mon directeur Jérôme Meizoz m'a non seulement permis de découvrir Houellebecq il y a trois ans, mais sa confiance et son ouverture d'esprit m'ont dès le départ motivée à entreprendre ce travail, puis à le mener à bout. Je ne peux que le remercier chaleureusement pour ce suivi et pour ces échanges toujours féconds. Ma reconnaissance va également à Raphaël Baroni, qui a accepté d'expertiser ce mémoire, après m'avoir donné l'opportunité de participer au colloque *Les Voix de Michel Houellebecq*.

Un grand merci à Suzanne Balharry, dont les conseils avisés et la fraîcheur ont été plus que précieux. Elle sait l'importance que j'attache à cette amitié.

À Véronique Walzer, qui a su me donner confiance par ses commentaires sensibles et fins.

À Mathilde Zbären, dont le regard attentif, serein et stimulant m'a été un véritable appui.

À Tiago Branquino, pour ses remarques pertinentes et chaleureuses, son altruisme.

À David Pagotto, pour ses suggestions de mise en page et son immédiate disponibilité qui m'a transmis un réel regain d'énergie.

À Pierre Bonjour, antidote à toutes mes erreurs inaperçues, pour nos échanges complices.

À mes parents et à mon frère, sur le soutien desquels je sais pouvoir toujours compter.

Mes remerciements affectueux à tous ceux qui ont participé à l'atelier d'écriture de l'avenue de France et des Allinges, qui m'ont permis de vivre une expérience passionnante en parallèle à ce mémoire, et m'ont ouvert des voies nouvelles.

À toute la troupe de la pièce *Roelof Through the Looking Glass*, qui ont galvanisé les derniers jours de cette traversée, et dont la sollicitude et la douceur m'ont énormément touchée.

Je ne peux que manifester ma gratitude la plus sincère à Diane, dont le soutien inconditionnel, la spontanéité et l'énorme investissement dans la phase la plus cruciale de ce mémoire ont eu un effet magique. Non seulement sa relecture éclairée a été d'une grande aide, mais depuis l'autre bout du monde elle a su me transmettre son rayonnement.

Et bien sûr, à Colin, qui m'a suivie et encouragée tout le long de ce marathon, réconfortée durant les moments de doute, charmée par sa prévenance. C'est avec lui que j'ai vécu les heures les plus intenses et riches de ce parcours.

Merci à tous ceux qui m'ont entourée de leur bienveillance. S'il existe la possibilité d'une île, c'est à votre amitié que je la dois.

Table des matières

1. Introduction : territoires de l'œuvre	13
1.1. État des lieux	17
2. Figures de l'auteur : Houellebecq, une création collective ?	26
2.1. Mirages et miroitements : l'écrivain intangible.....	27
2.2. Comment cerner Houellebecq ? Lecteurs en quête d'auteur.....	34
2.3. Champ de bataille littéraire : les implications de la réception.....	37
2.4. Scénographie, posture et stratégie : la possibilité d'un non-lieu	45
3. Multiplication des supports et déploiements de présence.....	49
3.1. Lignes d'horizon pour une approche inter/trans-médiale	51
3.2. Romans.....	58
3.2.1. Pour une rhétorique du désengagement	61
3.2.2. Les romans houellebecquiens comme espaces interscéniques.....	64
3.2.3. ... et intermédiaires	66
3.3. Essais	69
3.3.1. <i>H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie</i>	72
3.3.2. Quel espace donner à la stratégie ?	74
3.4. Poésie	76
3.4.1. La poésie insoumissible.....	78
3.4.2. Une conception romantique	80
3.4.3. Houellebecq héritier de Jean Cohen – et de Martin Heidegger ?.....	82
3.5. Correspondance.....	85
3.5.1. Une utilisation rhétorique de la <i>parrêsia</i>	87
3.5.2. Entre confidences intimes et mise en scène posturale	90
3.6. Photographies, disques, films, etc.	94
3.6.1. <i>Lanzarote</i> : une poésie du mouvement arrêté	96
3.6.2. <i>Lanzarote</i> : une île <i>au milieu du monde</i> de Houellebecq	99
3.6.3. <i>Before landing</i> : le regard distant du photographe en surplomb.....	102
3.6.4. <i>Le monde n'est pas un panorama</i>	104
3.6.5. Portraits photographiques de l'écrivain et évolutions posturales	106
3.6.6. Les enjeux de la musique et de la voix.....	108
3.6.7. <i>L'Enlèvement de Michel Houellebecq</i>	114
4. « À égale distance entre deux paliers [...] tout était si paisible »	117
4.1. La voie bouddhiste, entre Schopenhauer et Comte.....	124
4.1.1. Échapper au vouloir-vivre : l'ascèse et la contemplation.....	126
4.1.2. Une solution positiviste ?.....	129
4.2. L'Irlande au bord du monde, ou vers un nirvana houellebecquien.....	132
5. Conclusion : l'œuvre comme entrelacement.....	137

Bibliographie.....	143
Œuvre de Michel Houellebecq.....	143
Romans.....	143
Poésie.....	143
Essais.....	143
Préfaces.....	143
Autres textes.....	144
Photographie.....	144
Discographie.....	144
Filmographie.....	144
Sources internet et articles de presse.....	145
Documents vidéo.....	145
Entretiens publiés.....	145
Articles critiques et autres.....	146
Littérature secondaire sur Michel Houellebecq.....	150
Sources secondaires générales.....	152

1. Introduction : territoires de l'œuvre

Penser Michel Houellebecq dans sa globalité, en tant que romancier, essayiste, épistolier, poète, performeur, chanteur, acteur, photographe, c'est-à-dire en tant qu'il investit plusieurs types de supports et d'espaces génériques, implique d'appréhender ensemble un corps et un corpus, son œuvre et sa posture. Il s'agit de considérer cet ensemble dans une dynamique de sculpture de soi¹, par le biais de laquelle l'auteur se construit avec, dans et par son œuvre, elle-même perméable à son contexte et à sa réception.

De plus, il s'agit d'envisager cette œuvre dans son déploiement multimodal, c'est-à-dire de la comprendre non pas comme une somme de créations autonomes et étanches les unes aux autres, en présupposant une incompatibilité des média², mais comme un tout dont chaque modulation, chaque déclinaison offre des possibilités diverses. Par exemple, les disques ne se contentent pas d'entrer en correspondance ou de faire écho au(x) monde(s) des romans, mais participent avec eux d'un même « univers houellebecquien ». En me gardant de postuler une voix unique – qui serait celle de l'« Auteur » – à la source de tous les possibles interprétatifs qui peuvent émerger de sa production artistique et littéraire, je chercherai à déceler certaines des composantes singulières de l'univers de Houellebecq, afin de montrer comment cet univers évolue selon les formes dans lesquelles il s'incarne et se livre au public. S'il y a certainement une cohérence de l'œuvre, elle n'est pas donnée en premier lieu et d'un bloc par la posture de l'auteur (quoique celle-ci livre de précieuses indications sur la manière dont Houellebecq anticipe et téléguide les lectures qui seront faites de ses productions), mais sera plutôt à chercher du côté des récurrences formelles et des références communes qui tissent une toile de fond au-delà des différents formats et média qu'adopte l'œuvre.

Parmi les constantes houellebecquiennes, les motifs (tant thématiques que poétiques ou narratifs) de la disparition, de la dissolution, du dégageant, font signe vers un manque constitutif de l'écriture, et de la création en général : un manque spirituel et affectif que les personnages houellebecquiens cherchent constamment à combler. En dehors et comme en excès du monde, ceux-ci choisissent souvent de s'en abstraire, à défaut d'y trouver leur place et de s'y épanouir. Ce même retrait ou effacement se retrouve dans l'image que Houellebecq livre de lui-même après coup aux médias, dans le prolongement des perspectives qu'il expose dès ses premiers textes³.

¹ Je reviendrai plus loin sur cette idée.

² Pour des questions de clarté, j'adopterai la forme « média » pour signifier le pluriel de « médium » (« support matériel d'un message » – disque, vidéo, livre, peinture, ...) et pour la distinguer des « médias » (« ensemble des procédés techniques, des organisations, des institutions permettant la transmission de l'information à un très grand nombre de personnes » – presse écrite, télévision, radio, ...) (définitions issues du *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, vol. 3, p. 484 et 501).

³ Jérôme Meizoz a en effet montré que dans le cas de Houellebecq, la posture de ses personnages de fiction est chronologiquement première, puisque l'auteur « [met] en scène dans [ses] romans une posture énonciative [qu'il reconduit] ensuite comme conduite publique d'auteur » (« "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica*, disponible en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, page consultée le 15 janvier 2016). Ce sont donc les personnages qui donnent le ton, étant les premiers à entrer en jeu dans la relation entre auteur, œuvre et réception.

En effet, la stratégie posturale sur laquelle joue Houellebecq, et la raison pour laquelle il surprend et déroute si finement une part de son public et de la critique, réside dans l'absence d'un « noyau dur »⁴ auquel on pourrait ramener son identité et ses positionnements de manière systématique. Bien au contraire, il joue sur des fronts différents et laisse entendre des discours contradictoires selon le cadre dans lequel il se donne à voir ou à lire. Une analyse différentielle des propos et du ton qu'il adopte en regard des supports sur lesquels il s'exprime pourra en cela être révélatrice de diverses tendances. C'est pourquoi, tout en prenant en compte les éléments qui composent sa posture, je me tournerai vers l'œuvre pour envisager une articulation entre ses différentes facettes, entre d'une part le Houellebecq public, dont tout lecteur désormais amené à découvrir l'œuvre aura déjà au moins *entendu parler*, voire l'aura vu et lu plus d'une fois en interviews, et d'autre part les textes, photographies, chansons, films, qui forment un ensemble différencié et protéiforme, mais un ensemble tout de même.

Le motif de la cartographie, très présent à travers les titres (des livres et albums notamment), constitue une métaphore utile pour penser le travail de Michel Houellebecq et sa figure d'auteur dans un espace global. L'œuvre sera ici conçue comme un *territoire*, complexe, en relief, mobile, expansible, puisqu'elle apparaît comme particulièrement multiple voire hétérogène, centrifuge plutôt que nombriliste et détachée du monde, ouverte sur l'extériorité plutôt que figée dans son étanchéité. Par ailleurs, son extension sur différents média et matériaux suppose autant de rapports variables entre cette œuvre et son auteur : le manifeste dégagement qu'adopte Houellebecq lorsqu'il est interrogé sur ses positions vis-à-vis de ses personnages romanesques, par exemple, ne caractérise pas de manière constante la relation posturale qu'il établit avec l'ensemble de sa fiction ou de ses écrits.

On peut observer des *degrés de désinvestissement*, ou d'investissement, entre l'auteur et sa production, selon les formes que prend celle-ci. Autant le roman est pour Houellebecq un genre particulièrement lié à la polyphonie, lieu où se croisent des voix qui ne sont pas les siennes⁵, autant la poésie se profile comme plus intime, directement branchée sur sa sensibilité, et fondamentale dans sa pratique. Comme si le vers émanait d'un élan naturel tandis que la prose serait un exercice presque artificiel, tenant plus de la fabrication que de l'inspiration. Houellebecq apparaît en somme comme plus *présent* dans ses poèmes : loin du détachement, de la désinvolture voire du cynisme qui marquent sa posture à l'égard de ses romans, le lecteur est invité à projeter, dans son rapport à la poésie, une forme de sincérité, d'authenticité. Aussi, comme le montre Gaspard Turin, dans son article sur *Présence humaine* (dont le titre est révélateur de cette *possibilité de présence* qu'offriraient vraisemblablement la poésie et la

⁴ Plus qu'un « for intérieur », cette expression me paraît plus adéquate pour désigner le centre d'une identité qui ne serait pas seulement une somme d'opinions ou de positionnements à laquelle « Houellebecq » pourrait être ramené, mais une « étiquette » qui pourrait lui convenir et résumer son rôle dans la sphère socioculturelle et artistique. Un tel noyau dur pourrait être formulé par les étiquettes « romancier pessimiste », « poète néo-romantique » ou « essayiste postmoderne », or précisément le « cas Houellebecq » ne se ramène pas à une dénomination si simple ; ce noyau dur fuit constamment puisqu'aucune des facettes de Michel ne suffit à l'identifier de manière précise et satisfaisante.

⁵ « Le genre romanesque lui-même induit l'ambiguïté », dit-il dans un entretien avec Aude Lancelin, « "La République est morte" », *L'Obs*, n° 2618, du 8 au 14 janvier 2015, p. 24.

chanson, par contraste avec la fiction romanesque), le public très confidentiel auquel s'adresse l'album permet d'autres libertés, d'autres jeux, d'autres postures qui présentent des éclairages inédits par rapport à ceux sous lesquels Houellebecq se montre (ou est montré) d'ordinaire⁶.

De même, dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy ou dans ses essais, la posture de Houellebecq me paraît être fondée non pas tout à fait sur une rhétorique du désengagement (du type *je n'ai pas de comptes à rendre sur mes personnages, je me contente d'exposer des regards sur le monde, faites-en ce que vous voulez*⁷), mais plutôt sur ce que je nommerai un *ethos* du dire-vrai (du type *en tant qu'observateur acéré et lucide, j'ai choisi de révéler ce que je vois et ce que je sais, même (et surtout) si c'est précisément ce qui blesse*⁸). Cet *ethos* implique-t-il un surcroît de présence, manifestée par d'autres effets dans le discours ?

Peut-être faut-il chercher Houellebecq là où on ne l'attend pas : non pas là où il est le plus exposé (en tant que romancier et personnage public), mais où il est le plus discret. Ou bien plutôt, cette exploration de multiples terrains lui offre-t-elle simplement la possibilité de se donner en représentation sous un aspect encore différent ? Comment les textes donnent-ils à lire ces différentes *modalités de l'absence*, et quelles perspectives cette dynamique ouvre-t-elle sur la manière de considérer l'œuvre et son auteur ? Qu'en est-il des films et des photographies, de l'expression d'une individualité par l'image ? Et par la voix, par les vers, la musicalité des poèmes (récités ou non) ?

Houellebecq décrit la poésie comme « l'absurdité rendue créatrice », car elle « joue constamment avec la puissance explosive de l'absurde »⁹ ; de loin, son œuvre, dans sa diversité, a quelque chose de cette puissance explosive *a priori* dissonante¹⁰. Mais son épanouissement sur plusieurs média lui permet d'orchestrer ces voix, ces représentations, ces interprétations, ces rôles, de donner corps et cohérence à tout ce qui compose l'univers houellebecquien. Cette dispersion est donc elle aussi une *dispersion créatrice*, c'est par elle que se *négoce* une présence – et ce, avec le lecteur, spectateur, auditeur.

⁶ Voir Gaspard Turin, « "Il faudrait que je meure ou que j'aille à plage". Effets de posture et soupçon de bonne foi dans *Présence humaine* de Houellebecq et Buralat », *Fixxion*, n° 5, 2012, disponible en ligne sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.06/655>, page consultée le 27 mai 2016.

⁷ C'est ce que lui reproche entre autres le sociologue Éric Fassin, qui « a déclaré voir chez Houellebecq "un double jeu : d'un côté, prétendre rendre compte du monde et de l'autre, refuser de rendre des comptes au monde. Je le dis, mais c'est de la littérature, donc vous ne pouvez pas m'accuser de le dire". » (Carole Boinet, « Les réactions au roman "Soumission" de Michel Houellebecq se multiplient », *Les Inrocks*, 6 janvier 2015, disponible en ligne sur <http://www.lesinrocks.com/2015/01/06/actualite/les-reactions-au-roman-soumission-de-michel-houellebecq-se-multiplient-11544340/>, page consultée le 16 janvier 2016).

⁸ Dans *Rester vivant : méthode*, il expose à quiconque voudrait se faire écrivain ses recommandations éthiques et poétiques : « Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. [...] Soyez abjects, vous serez vrais. [...] La vérité est scandaleuse. Mais, sans elle, il n'y a rien qui vaille. » (*Poésie*, Paris, J'ai lu, 2014, p. 28-29). J'envisagerai plus tard les connivences d'un tel *ethos* avec celui de Zola, ainsi que son rapport à la notion de *parrêsia*.

⁹ *Interventions 2 : traces*, Paris, Flammarion, 2009, p. 81.

¹⁰ L'étymologie d'« absurde » (*ab-* et *surdus*) renvoie d'abord au son, à la non-consonance des voix ou des tons, et signifie inaudible, dissonant, discordant, détonnant. Si la poésie houellebecquienne tient de « l'absurdité rendue créatrice », c'est bien que la coprésence de plusieurs voix hétérogènes, en rupture, est au cœur de son écriture.

Enfin, ces questionnements m'intéressent parce qu'ils me semblent toucher un point nodal de l'œuvre elle-même, comme si une interrogation latente, lancinante et toujours sans réponse la traversait, celle de savoir si (et sous quelles conditions) une présence est véritablement possible – sous la forme par exemple d'un lien à autrui, de l'amour, d'une adéquation du soi au monde, d'une relation non distante à l'existence et au présent, d'une pérennité sans ombre de la vie humaine, d'une croyance en un plus grand tout, voire de la foi. Les romans houellebecquiens thématisent tous la faillite du lien (social, familial, amoureux, corporel, religieux), et sa poésie exprime constamment l'épuisement, l'éparpillement, la disparition, faisant contraster l'infini et la finitude sur fond de silence existentiel. À la source de cela, la souffrance ou l'ennui schopenhaueriens, qui bornent l'ensemble des possibles, et puis l'individualisme postmoderne, l'effritement des facultés de faire sens, le désir. Une vision du monde dont je retracerai les connivences avec la pensée bouddhiste : celle-ci peut à mes yeux faire le pont entre les philosophies de Schopenhauer et Comte, que Houellebecq a du mal à concilier malgré sa fascination pour l'un et l'autre.

Aucun critique n'a jusqu'ici, à ma connaissance, véritablement cherché à proposer un travail d'une certaine ampleur sur l'articulation chez Houellebecq entre posture, médiatisation, réception d'une part, et critique « interne » (textuelle, thématique ou poétique) d'autre part. En outre, la réception se concentre essentiellement sur ses romans, au point que les recueils de poésies, disques, films, photographies appartiennent à une sorte de « hors champ » beaucoup moins abordé par la critique. Et ce alors que Houellebecq utilise également ces média et ces genres pour se positionner dans le champ de diverses manières, et pour élaborer la carte de son œuvre. Je chercherai donc comment articuler posture(s) et genres, puis comment trouver non pas une « unité » au cœur de l'œuvre mais des correspondances, un « *common ground* »¹¹, un territoire global, entre ses diverses facettes, par le biais de la question de l'absence (à comprendre sous différentes formes, du désengagement postural au néant schopenhauerien) et de la possibilité d'une présence. Nous verrons que c'est une constante négociation de présence par la création qui rend l'absence habitable.

Pour résumer les idées que je tenterai d'explorer, la citation suivante de Giuseppe Penone me plaît, d'abord parce qu'elle est celle d'un artiste, qui voit l'œuvre pour ainsi dire de l'intérieur, comme objet ou espace à construire, en lien avec les œuvres d'autres artistes. Ensuite, parce qu'elle englobe à mon sens les deux pans du travail que j'envisage : d'une part ce paradoxe de la posture de Houellebecq (qui finit par disparaître en tant que singularité sous la multiplication des reproductions de son image, et sous la caricature de certains traits auxquels il tend à se résumer) ; d'autre part, cette question de l'absence ou de l'impossible présence qui ronge l'œuvre de l'intérieur, et lui permet cependant d'exister, et même de s'épanouir à travers plusieurs genres, sur plusieurs territoires. Les dessins de Bonnard et de Giacometti pourraient

¹¹ J'utilise ce syntagme en anglais car il signifie à la fois « point commun » (ou « tronc commun ») et « terrain d'entente », ce double sens de l'expression dessinant comme une zone de compromis ou un espace partagé où se rencontrent différents aspects de l'œuvre et de la posture. Au-delà de l'idiosyncrasie houellebecquienne, son travail créatif, son écriture et sa posture participent ensemble de la construction d'un « univers » qui lui est propre.

bien refléter pour les uns les effets de posture de Houellebecq, pour les autres la sculpture de son œuvre, sa naissance comme espace à la cartographie complexe :

Je pense que c'est lié à l'idée iconoclaste qui est présente tout au long du xx^e siècle. Le personnage perd sa structure, perd sa présence d'individu pour devenir partie d'un ensemble ; il devient peinture. On trouve chez Bonnard des visages complètement effacés : ce sont des études de masses, de couleurs. Le sujet perd sa spécificité d'homme. Or, le dessin c'est l'affirmation, un signe que l'artiste doit affirmer. L'intérêt du dessin de Bonnard est dans la contradiction entre l'affirmation du signe et son effacement.

Les dessins de Giacometti, par exemple, ont à voir avec l'idée de sculpture : il trouve la forme par une accumulation de gestes et, en même temps, on y trouve cette idée d'effacement, d'annulation du corps de l'individu. Il fait cela aussi pour l'espace : dans les dessins de l'atelier, les dessins de l'espace intérieur, il y a cette façon de travailler qui détruit... De même que pour Bonnard, la question est de créer des zones de matière, de lumière, tout en annulant, tout en faisant se compénétrer les masses les unes avec les autres.¹²

Voyons pour commencer quelles ont été, jusqu'à présent, les préoccupations de la critique sur Houellebecq, et comment je m'inscrirai dans l'horizon que dessine cet état des lieux.

1.1. État des lieux

La critique houellebecquienne, tant journalistique qu'académique, est devenue si abondante et diverse ces dernières années qu'il est vertigineux de chercher à en cerner tous les aspects. Je choisirai plutôt d'en illustrer les tendances générales, pour déceler d'abord quels sont les premiers réflexes et réactions des critiques vis-à-vis de l'œuvre de Houellebecq, comment ils ont évolué au fil du temps, et pour cibler quelles seront les sources secondaires et les types d'approches qui s'avéreront les plus riches pour mon travail.

Une première difficulté de cet état des lieux apparaît dès qu'on essaie de cartographier l'espace de la critique, tant celle-ci émane de champs culturels divers et s'intéresse à des dimensions multiples de l'œuvre comme de la personne de Houellebecq. La thèse particulièrement riche de Christian van Treeck sur *La Réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*, dans la mesure où elle examine également, dans une perspective internationale, la réception francophone, s'avère un point d'accroche propice pour tenter de délimiter cet espace. La table des matières de l'ouvrage présente déjà une répartition singulière et pertinente des différents domaines de la réception¹³. Après une vaste partie introductive, Christian van Treeck sépare d'un côté « la réception critique », elle-même divisée en trois sous-chapitres représentés par « la réception dans la presse écrite », « la réception télévisée » et « la réception dans le champ universitaire », et d'un autre côté « la réception par les créateurs », qui inclut quant à elle les « prises de position de la part d'écrivains », « les adaptations de romans » (théâtrales, radiophoniques et cinématographiques) et « la posture,

¹² Giuseppe Penone, *Regards croisés*, catalogue d'exposition du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Milan, 5 Continents, 2015, p. 67.

¹³ Christian van Treeck, *La Réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014, vol. 1, p. 13-17.

l'image et le capital symbolique de Houellebecq dans les champs littéraire, culturel et intellectuel » – ce dernier sous-chapitre étant de manière significative, me semble-t-il, rattaché à cette part de la réception qui engage une « (auto)création ».

Je retiendrai du survol de cette thèse plusieurs idées : la réception journalistique entre en jeu *avant* la réception universitaire et, en son sein, la presse écrite ne présente pas les mêmes caractéristiques que la télévision ; ensuite, la réception houellebecquienne inclut une composante créative, que ce soit par l'intervention d'autres écrivains ou personnalités du spectacle, ou par celle de l'auteur lui-même en tant que *posture* et *image*¹⁴. La dimension de ce mémoire ne me permettra pas d'aborder pleinement la « réception par les créateurs » (phénomène diffus qui requerrait un important travail d'enquête), que j'évoquerai de biais. Je me concentrerai davantage sur le dialogue entre Houellebecq et le public, qui aboutit au façonnement conjoint d'une posture et d'une image – échange où les deux partis (l'auteur et ses lecteurs, en tous cas ses lecteurs professionnels) participent à la fois de la réception et de la création du phénomène. Je consacrerai le prochain chapitre à analyser plus en détail les particularités et les dynamiques de ce dialogue entre médias, universités et écrivain(s).

Le milieu académique a mis un certain temps avant de se pencher sur le « cas Houellebecq », qui avait déjà connu une première réception critique conséquente du côté de la presse. Les contributions universitaires commencent à surgir au début des années 2000, tandis que l'écrivain publie depuis dix ans, et que ses trois premiers romans ont engendré des retombées médiatiques de plus en plus importantes. De ce fait, elles renchérissent nécessairement sur un fond critique déjà existant, avec lequel elles entrent en dialogue – le statut de certains textes est d'ailleurs délicat à déterminer sur ce plan¹⁵. La critique académique est d'autant plus protéiforme qu'elle s'inspire, consciemment ou non, du discours des médias, pour le reconduire ou bien pour l'adopter comme objet d'étude. Elle a en partie, surtout dans les débuts, orienté son analyse autour de la place attribuable à Houellebecq dans le débat public et dans l'espace littéraire, s'interrogeant sur son rôle (social) en tant qu'écrivain, sur son rapport (au niveau de l'œuvre comme au niveau de son *ethos*) avec d'autres écrivains institués, et sur les opinions (plus ou moins provocantes) affichées dans ses fictions. La réception toujours très enflammée

¹⁴ Les concepts de *postures* (Meizoz) et d'*image* (Amossy) complètent la notion d'*ethos* de manière à prendre en compte la figure de l'écrivain *façonnée par le hors-texte*. Van Treeck parle aussi de « capital symbolique », mais au lieu de m'en référer à une approche directement bourdieusienne, je choisirai plutôt de solliciter Nathalie Heinich, ancienne élève de Bourdieu, qui reconfigure les théories de ce dernier à l'aune de la notion de *visibilité* (il existe selon elle un « capital de visibilité »). Par contraste, Bourdieu me semble un peu daté en regard des caractéristiques inédites que présentent le champ médiatique et la multiplication exponentielle des images, dans l'actualité de la réception houellebecquienne.

¹⁵ C'est le cas notamment d'un texte comme *La Littérature sans estomac* de Pierre Jourde qui, quoiqu'écrit par un professeur à l'Université Grenoble 3, entre « dans la catégorie de la critique non-universitaire », (Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 465). De même, on peut s'interroger sur le statut de l'interview de l'auteur réalisée par son traducteur hollandais Martin de Haan et publiée dans le premier recueil de Sabine van Wesemael consacré à Houellebecq (*Michel Houellebecq*, sous la dir. de Sabine van Wesemael, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004). Texte qui, hors contexte, appartient clairement au domaine de l'entretien journalistique, d'autant que Martin de Haan a été mandaté par le quotidien *de Volkskrant* pour le réaliser, mais qui change de statut dès lors qu'il est édité dans une publication universitaire. De surcroît, les textes d'écrivains (plus ou moins) proches de Houellebecq sont susceptibles de pénétrer le champ de la critique académique ou du moins *spécialisée*, à l'instar des chapitres consacrés au style de Houellebecq dans l'ouvrage de Dominique Noguez (*Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003), qui a fait date et sensiblement inspiré la recherche par la suite.

des romans de Houellebecq, son implication dans une « actualité brûlante », et le besoin de le *situer*, tant dans le champ culturel que sur le plan littéraire, ont donné lieu à des réactions parfois très subjectives et investies de la part des journalistes comme de la part des universitaires, en dépit d'une déontologie qui prévoit une forme de neutralité ou de détachement dans le commentaire académique – j'y reviendrai.

Un autre corollaire de cette difficulté à envisager l'œuvre et les propos de Houellebecq avec un recul critique apparaît dans l'amalgame entre personnages, narrateurs et auteur – répété ou dénoncé à tout bout de champ¹⁶. Il peut paraître curieux que le problème de la distinction entre ces trois instances ressurgisse à l'avant-scène, alors qu'il semblait avoir été évacué depuis longtemps¹⁷. Liesbeth Korthals Altes y voit l'occasion de faire revenir l'auteur dans le débat, ramené d'un coup sur la grève par le ressac post-structuraliste :

Les remous que provoquèrent *Les Particules élémentaires* dans la critique en France et à l'étranger ont eu ceci de piquant que la question de la position de l'auteur, sinon de ses intentions et de sa morale, si soigneusement évacués par la théorie littéraire dominante, reprenait tous ses droits. Bien peu avant, de nombreux critiques occidentaux s'étaient étonnés de la *fatwa* prononcée contre Rushdie à propos de ses *Satanic verses* : comment pouvait-on à ce point confondre littérature et prises de position publique, et remettre en question l'autonomie du domaine esthétique ? Or voici qu'en plein monde postmoderne, présumé en proie à une esthétisation tous azimuts, se présente cette occasion de réfléchir sur la dimension morale et idéologique du roman.¹⁸

Ce retour de la figure de l'auteur au premier plan et l'importance des médias dans le façonnement d'un horizon d'attente du lecteur (avant de lire Houellebecq, on aura lu *sur* Houellebecq ou on aura vu Houellebecq) invitent à solliciter l'aide de concepts et d'approches à la frontière entre narratologie, linguistique, sociologie et histoire littéraire afin de saisir la nature de cette « confusion » entre énonciateurs dans et hors de la fiction.

Les travaux de Dominique Maingueneau en analyse du discours, qu'on peut définir brièvement comme « la discipline qui [...] vise à rapporter les textes, à travers leurs dispositifs d'énonciation, aux lieux sociaux qui les rendent possibles et qu'ils rendent possibles »¹⁹, ont servi de pivot à des recherches transdisciplinaires permettant d'aller au-delà de la séparation texte/contexte, pour aborder le fait littéraire comme un ensemble situé et construit en regard de divers paramètres :

¹⁶ Begoña Alonso Fernández déplore « la confusion auteur-narrateur » (« Houellebecq puissance 2 : parcours en mise en abyme du domaine de la réception », *Michel Houellebecq à la Une*, sous la dir. de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, p. 359), et Thomas Regnier note qu'on « accuse Michel Houellebecq d'un peu près tout. [...] Mais on confond narrateur et auteur, interviews et romans, provocations et réflexions » (« Michel Houellebecq, la fin de l'humain », *Le Magazine littéraire*, n° 445, septembre 2005, p. 74).

¹⁷ Voilà belle lurette que la question paraissait réglée : Genette est abondamment lu et enseigné depuis les années 1970, et Balzac s'offusquait déjà il y a 180 ans que « beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et, s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. » (Préface au *Lys dans la vallée*, disponible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86171574/f13.image>, page consultée le 20 janvier 2016).

¹⁸ Liesbeth Korthals Altes, « Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les Particules élémentaires*) », *Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 29.

¹⁹ Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, [1996], Paris, Seuil, 2009, p. 18-19.

En raisonnant en termes de *discours* littéraire, on s'efforce de sortir du fantasme de l'œuvre *en soi*, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice. [...] Sortir de l'œuvre « en soi », c'est d'abord restituer les œuvres à l'espace qui les rend possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. En parlant aujourd'hui de « discours littéraire », on renonce à définir un centre, ou, du moins, s'il y a un centre, c'est en un sens bien différent, puisque c'est un dispositif de communication dont les relations entre les éléments varient sans cesse.²⁰

Le *discours*, en cela, est à comprendre comme une pratique engagée dans une *interaction*, un échange entre des locuteurs, soumis à des codes, à des normes sociales. Le langage est ici appréhendé non comme un système, mais comme « l'activité de sujets inscrits dans des contextes déterminés ». De fait, le discours est toujours « contextualisé », mais il « *contribue à définir son contexte* et peut le *modifier* en cours d'énonciation »²¹.

Les notions que Maingueneau développe me seront tout particulièrement utiles pour envisager Houellebecq à la fois comme *personnage public* (impliquant une élaboration de soi qui procède à la manière d'une *fiction*, d'une narrativisation de son rapport à l'espace public et à l'œuvre), et comme *figure d'écrivain* (impliquant une mise en scène de soi, une *figuration* de son corps comme image). Elles me serviront également à considérer les différents titres du corpus²² comme autant de prises de position dans des « champs discursifs »²³, dans un espace littéraire (ou artistique) mobile qui nécessite des stratégies pour être investi.

Une des idées centrales que je reprendrai de Maingueneau est celle de « scène d'énonciation », qui se divise en trois scènes distinctes :

- La *scène englobante* assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève un texte. Quand on reçoit un tract, on doit être capable de déterminer s'il relève du type de discours religieux, politique, publicitaire... autrement dit sur quelle scène englobante il faut se placer pour l'interpréter, à quel titre (comme citoyen, consommateur, etc.) il interpelle son lecteur. [...]
- La *scène générique*, c'est l'ensemble des normes constitutives d'un genre de discours : elle s'étend des rôles pour les partenaires, des circonstances (en particulier un mode d'inscription dans l'espace et dans le temps), jusqu'au support matériel, au mode de circulation, la finalité, etc.
- La *scénographie* est une scène de parole qui n'est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même.²⁴

Analyser l'œuvre de Houellebecq à l'aune de ces notions, c'est-à-dire comme un jeu de modulation ou de déploiement à travers ces trois scènes, me paraît propice puisqu'elle colonise non seulement différents genres littéraires mais aussi différents média. On ne peut pas la réduire à une seule « scène englobante » qui relèverait du « type de discours » littéraire, ni

²⁰ *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, sous la dir. de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 23. Issu d'un colloque à Cerisy, ce volume met en évidence les multiples applications possibles des théories de Maingueneau (*et al.*) et leur aptitude à ouvrir « un espace nouveau de problématisation du texte – et pas seulement du texte littéraire » (p. 10).

²¹ Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, éd. cit., p. 44-47.

²² J'utilise « titres » plutôt qu'« ouvrages » car ledit corpus comprend aussi des films, disques, expositions, ...

²³ « Dans l'*univers discursif*, c'est-à-dire dans l'ensemble des discours qui interagissent à un moment donné, l'analyse du discours découpe des *champs discursifs*, des espaces où un ensemble de positionnements sont en relation de concurrence au sens large, se délimitent réciproquement [...]. Le *champ* n'est pas une structure statique mais un lieu d'équilibres instables entre divers positionnements qui à certains moments bascule pour prendre une nouvelle configuration. » (*Ibid.*, p. 23-24).

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

même du « type de discours » narratif ou fictionnel, car ses photographies et ses essais n'entrent pas dans ces catégories ; et bien sûr, on peut encore moins la restreindre à une seule « scène générique ». Au contraire, l'assemblage ou l'imbrication de divers types de discours et de divers genres, *parfois au sein d'un même texte*, contraint le lecteur à renoncer à toute catégorisation définitive, et à repenser constamment l'écriture houellebecquienne comme une exploration d'un maximum de *possibles textuels interscéniques*. Nous verrons cependant qu'il existe des fils narratifs, des échos thématiques et des conceptions poétiques communes qui permettent d'envisager ensemble ces possibles interscéniques comme appartenant à un univers houellebecquien.

Quant au concept de scénographie, qui articule *l'interne textuel* et *l'extérieur du texte* dans un même mouvement d'élaboration et d'instauration d'une « scène de parole », il m'intéresse car il met le doigt sur le mécanisme d'auto-légitimation que renferme tout texte littéraire : « Si un discours impose sa scénographie d'entrée de jeu, d'un autre côté l'énonciation, en se développant, s'efforce de la justifier. »²⁵ Ailleurs, Maingueneau précise que ce « processus en boucle » peut être plus ou moins manifesté ou dissimulé, mais qu'il est constitutif de (constituant et constitué par) l'œuvre, elle-même inscrite dans une « filiation » :

Une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle se *montre*, par définition en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte. À la théâtralité de la « scène », le terme de « scénographie » ajoute la dimension de la *-graphie*. Cette *-graphie* ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et support graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription légitimante d'un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi. La *graphie* est ici à la fois cadre et processus ; la scénographie se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même.²⁶

Prendre conscience que le texte dessine de lui-même les manières dont il veut être lu, dont il veut être pris en compte au sein de l'interdiscours qui l'entoure et le fonde, permet de s'intéresser au rôle social de l'auteur *au travers du texte*. C'est ainsi que Maingueneau reprend et élargit le concept d'*ethos* issu de la rhétorique aristotélicienne, pour décrire comment l'énonciateur produit par la parole une image de lui-même visant à susciter une adhésion chez l'interlocuteur. Cette image n'est pas simplement une projection, elle est « incarnée », véhiculée dans le texte par un « ton », et perçue comme une somme de comportements, un corps en interaction dans l'espace social²⁷. Bien entendu, les récepteurs (lecteurs, auditeurs, observateurs, consommateurs de l'œuvre de Houellebecq) entrent en jeu dans la construction

²⁵ *Ibid.*, p. 112.

²⁶ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

²⁷ « C'est dire que nous optons pour une conception plutôt "incarnée" de l'*ethos*, qui dans cette perspective, recouvre non seulement la dimension verbale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées au "garant" par les représentations collectives. Celui-ci se voit ainsi attribuer un caractère et une *corporalité*, dont le degré de précision varie selon les textes. » (*Ibid.*, p. 207).

de cette image fondée sur une « corporalité », une « vocalité » : si l'auteur négocie sa présence de différentes façons à travers l'œuvre (et en dehors d'elle), le récepteur de son côté participe aussi de cette négociation, fait sens des conduites, représentations, propos qui lui sont relayés, et compose sa propre figure auctoriale imaginaire²⁸.

L'analyse du discours est l'une des théories littéraires récentes ayant permis de dégager des perspectives neuves et interdisciplinaires sur les textes, qui s'étaient trouvés un peu encalminés après les décrets de la « mort de l'auteur » et de la « clôture du texte »²⁹. Comme elle apporte un certain renouveau dans le domaine et s'avère particulièrement indiquée pour aborder Houellebecq, plusieurs chercheurs se sont inscrits dans cette veine en déployant d'autres notions, plus ciblées. La notion d'*ethos* est ainsi articulée avec celle de *posture* par Jérôme Meizoz qui, l'ayant reprise à Alain Viala pour en étendre l'usage, la définit comme : « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire »³⁰, en joignant « une dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.) » à « une dimension discursive (l'*ethos* discursif) »³¹.

En parallèle, ou plutôt à l'intermédiaire des notions d'*ethos* et de *posture*, celle de l'*image d'auteur* employée par Ruth Amossy recouvre les représentations de la personne construites dans ses écrits et dans les textes produits par des tiers. « Il s'agit d'une image discursive qui s'élabore aussi bien dans le texte dit littéraire que dans ses alentours, en l'occurrence dans des discours d'accompagnement comme la publicité éditoriale ou la critique »³². Je ne retiendrai pas cette conception car elle recoupe par trop les domaines de la posture et de l'*ethos* pour être fructueuse dans cette analyse³³ ; dès lors, j'emploierai le terme d'image dans son sens large et en premier lieu visuel, comme représentation ou reproduction observable d'un sujet donné.

²⁸ En conséquence, n'oublions pas l'importance de la part interprétative du lecteur dans la construction d'un « auteur idéal », visible ou lisible à travers le texte : le lecteur « voudrait savoir comment l'œuvre devrait idéalement être comprise, et il s'imaginer donc à la place d'un *auteur idéal* qui se fait une image de son *lecteur idéal* » (Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 160). Les « théories de la lecture » et les travaux récemment traduits de Stanley Fish font toujours débat : jusqu'à quel point le sens d'un texte est-il configuré par la réception, et dépend-il de l'interprétation qu'en fait son lecteur ?

²⁹ Voir à ce propos les chapitres 2 et 3 du *Discours littéraire* de Maingueneau (« Structuralisme et nouvelle critique » et « L'émergence du "discours" », *op. cit.*, p. 19-35) ; l'article de Jérôme Meizoz « Que font aux textes les contextes (et vice versa) ? », *Transitions*, 9 janvier 2016, disponible en ligne sur <http://www.mouvement-transitions.fr/intensites/contexte/n-1-j-meizoz-que-font-aux-textes-les-contextes-et-vice-versa-2.html>, page consultée le 27 mai 2016 ; ainsi que le chapitre « Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul) » de Raphaël Baroni dans *L'Œuvre du temps*, éd. cit., p. 147-166.

³⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18.

³¹ Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », art. cit.

³² Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, disponible en ligne sur <http://aad.revues.org/662>, page consultée le 27 mai 2016.

³³ Meizoz résume ainsi « la division des tâches inhérentes [...] à ces notions : – Issu d'une analyse interne, la notion d'*ethos* discursif concerne le discours de l'inscripteur. / – Issue d'une analyse externe, la notion d'image d'auteur concerne le discours de l'inscripteur relationnellement aux informations dont le lecteur dispose sur l'écrivain. / – Récusant la distinction de l'interne et de l'externe, la notion de posture concerne les conduites de l'écrivain relationnellement au discours de l'inscripteur et aux actes de la personne.

Nous aurions donc une série de notions liées par inclusion, de la plus englobante (et donc, j'en conviens, problématique) à la plus fine : Posture / Image d'auteur / *Ethos* discursif » (Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, disponible en ligne sur <http://aad.revues.org/667>, page consultée le 27 mai 2016).

Raphaël Baroni, se situant davantage du côté de la narratologie et de la linguistique de l'énonciation que de la sociologie, opte pour les concepts (bakhtiniens) de « voix » et de « polyphonie ». En vertu de « la nature nécessairement hétérogène de la parole »³⁴, et de surcroît au vu de la multiplicité des instances énonciatives qui se rencontrent dans un texte romanesque, la voix de l'auteur est filtrée ou entrecroisée par d'autres, et se dérobe parfois à sa responsabilité de locuteur. Baroni voit de la sorte la scénographie comme « un dispositif textuel qui a pour finalité d'orienter le lecteur dans le dédale polyphonique de la parole littéraire »³⁵. Son analyse vise en somme à répondre à la question : « Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction ? »³⁶

Par la suite, Gaspard Turin, Louise Moor, Samuel Estier, Frédérique Giraud, Émilie Saunier et d'autres s'interrogeront sur les limites de la notion de posture telle qu'elle a été appliquée à Houellebecq³⁷. Cet intérêt à explorer et éclairer l'impact de la posture sur la réception de l'œuvre a permis non seulement un *retour autocritique* de la critique (les récents travaux sur la réception de Houellebecq en témoignent³⁸), mais aussi une clarification du problème de la « confusion auteur-narrateur », en tant que phénomène entretenu par Houellebecq. En particulier depuis 2010, la critique houellebecquienne a connu une véritable explosion dans toutes les directions, traitant de pratiquement tous les aspects de son œuvre (sociaux, culturels, politiques, philosophiques, poétiques, etc). Même si les universités françaises semblent toujours réticentes à s'emparer de Houellebecq, ce n'est pas le cas des critiques étrangers qui sont de plus en plus nombreux.

C'est pourquoi je poursuivrai les perspectives entrevues dans cet état des lieux au fil du chapitre suivant, afin d'approfondir la diversité de cette critique, qui a elle-même adopté des formes très hétéroclites, du pamphlet à l'article d'observation. L'une des difficultés manifestes à affronter l'œuvre de Houellebecq, dans sa variété déconcertante et dans la masse de tout ce qui a été écrit ou dit *autour du texte* (discours que le texte lui-même sollicite), consiste à éviter à la fois l'éparpillement et la tentation, pour y échapper, de trouver à l'auteur un « for

³⁴ Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 169.

³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³⁶ Article à paraître.

³⁷ Frédérique Giraud et Émilie Saunier ont comparé l'application de la notion à Houellebecq avec d'autres cas (Émile Zola et Amélie Nothomb). (« La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », *CONTEXTES*, 24 janvier 2012, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/4892>, page consultée le 27 mai 2016).

³⁸ J'ai déjà cité parmi eux Christian van Treeck sur la réception allemande. Samuel Estier a travaillé sur la réception liée à la problématique du style (*À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel Essais, vol. 21, 2015), et a proposé un bilan très clair de la critique houellebecquienne, depuis ses débuts en 2003 jusqu'en 2013 (« Happy 10th Anniversary : dix années de critique houellebecquienne », *Versants*, n° 60, vol. 1, Champion, 2013). Bien sûr, les trois dernières années, qui ont vu notamment la parution de *Soumission* le 7 janvier 2015, ont été particulièrement intenses dans ce domaine ; et cette récente explosion de la critique houellebecquienne a également amené de nouveaux chercheurs à proposer des axes de lecture peut-être plus fouillés que leurs prédécesseurs, dont Samuel Estier dénonce le manque de distance et de finesse dans le commentaire. Par ailleurs, un recueil sur la réception de l'œuvre de Houellebecq est amené à paraître en 2016. Sabine van Wesemael s'est en effet proposé de relever le défi lancé par Houellebecq lorsque celui-ci signale dans *Ennemis publics* : « Il est sans doute dommage, par contre, que personne n'ait eu l'idée de consacrer un ouvrage à la réception critique de mes livres. » (Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, [2008], Paris, J'ai lu, 2011, p. 288).

intérieur »³⁹ qui ne serait autre que le nôtre. Houellebecq lui-même, loin de bannir la contradiction, la favorise et en fait son terreau. Il me semble par conséquent peu pertinent, voire même hasardeux, de vouloir dénicher derrière son œuvre, ses apparitions publiques ou sa « voix », une uniformité, une cohérence « en plein ». Je préférerais imaginer et formuler une cohérence « en creux », *in absentia*. Cela n'implique pas pour autant que l'identité de Houellebecq se réduit à un pur chatolement illusoire d'images démultipliées à l'envi, ni qu'il ne peut pas être jugé imputable des affirmations qu'il soutient publiquement (tout énoncé, après tout, a un locuteur). Cela ne signifie pas non plus que l'ensemble de ses propos et de ses actes peut être ramené uniquement à une posture calculée et cynique. Le troisième chapitre de ce mémoire visera à montrer en quoi Houellebecq investit différemment chacun des espaces de parole qu'il adopte, et comment certaines *scènes génériques* et *scènes englobantes* lui permettent de réduire la distance posturale ou le second degré qu'il affiche dans d'autres circonstances (dans ses romans ou vis-à-vis des médias, par exemple).

En négociant ces relations de distance ou de présence qu'imposent ou permettent les multiples scènes sur lesquelles Houellebecq se déploie, il entre avec son œuvre dans une dynamique de *sculpture de soi*⁴⁰ – une sculpture qui serait toujours en travail, creusée dans un moule vide, sans qu'on n'y coule jamais le bronze qui fixerait sa forme définitive. La notion fait se rejoindre éthique et esthétique : « La sculpture étant modèle de l'art est aussi modèle de vie »⁴¹. Mais il ne s'agira pas ici d'envisager les conduites ou la pratique artistique de Houellebecq selon des considérations éthiques – quoique cette dimension puisse tout à fait être interrogée, notamment par la problématique de la *responsabilité de l'écrivain*⁴². La question ne sera pas de savoir comment ou s'il parvient à « faire de sa vie une œuvre d'art » ; mais bien plutôt comment cette construction de soi s'ancre dans le monde social, comment elle se fait jour et se donne à lire dans l'œuvre, et comment elle témoigne d'une idiosyncrasie à la base d'un *univers houellebecquien*. Car « la sculpture, comme toute œuvre, se caractérise et se reconnaît parce qu'elle témoigne d'un style. [...] Une sculpture de sa vie témoignant d'un style consiste à se constituer en singularité. »⁴³ Aussi l'image, la voix, le corps de Houellebecq, inscrits dans l'œuvre, sont la marque de sa singularité.

³⁹ L'expression est de Jérôme Meizoz : « Dans cet univers du spectacle, toute référence à un *for intérieur* est obsolète. » (*Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, éd. cit., p. 20).

⁴⁰ L'idée de sculpture ou de construction de soi a connu une destinée philosophique très fructueuse dès l'Antiquité gréco-romaine (depuis les cyniques, les stoïciens et les épicuriens, jusqu'à Plotin). On la retrouve chez Pic de la Mirandole, chez Montaigne, et chez Nietzsche dont on connaît l'attachement pour la Renaissance (voir Christophe Bouriau, « La valeur de la métamorphose. Nietzsche, Pic de la Mirandole, Montaigne », *Noesis*, n° 10, 2006, p. 73-92, disponible en ligne sur <http://noesis.revues.org/432>, page consultée le 25 mai 2016). On la retrouve, en fait, dans des philosophies aussi diverses que le dandysme ou l'existentialisme, chez Foucault (voir Édouard Delruelle, « Faire de sa vie une œuvre d'art ? », Service de philosophie morale et politique du Département de philosophie de l'Université de Liège, disponible en ligne sur <http://www.philopol.ulg.ac.be/textes.html>, page consultée le 25 mai 2016), ou même chez Michel Onfray, auteur de *La Sculpture de soi. La Morale esthétique* (Paris, Grasset, 1993).

⁴¹ Jacques Gleyse, « Hédonisme philosophique matérialiste et philosophie du goût et de l'odorat », *Corps et culture*, n° 2, 1997, disponible en ligne sur <http://corpsetculture.revues.org/374>, page consultée le 25 mai 2016.

⁴² Je choisis de mettre cette question de côté, non seulement parce qu'elle me semble extrêmement complexe, mais surtout parce qu'elle me pose problème à titre personnel. Aussi, un autre travail serait nécessaire pour examiner cette question de fond.

⁴³ *Idem*.

Une chose est sûre : Houellebecq ne peut pas être considéré comme un parnassien, auteur en exil confectionnant et polissant une littérature autarcique, autopoïétique, minérale, cristallisée, imperméable ; au contraire, son œuvre se donne comme poreuse et plurielle. Afin d'en décrire les articulations, les ambiguïtés et la cohésion, d'en saisir la diversité et la singularité, je me pencherai sur les liens entre l'œuvre et le paratexte (au sens large). Je ferai alternativement usage des concepts de scène d'énonciation et scénographie, d'*ethos*⁴⁴, de voix et de posture, dans le but de dégager quelques cheminements interprétatifs, par une démarche orientée en analyse du discours. Dans l'idée de privilégier un spectre aussi large que possible, je choisirai plutôt de lancer des pistes d'analyse que de mener absolument à bout chaque hypothèse. Dans le cadre de ce travail, je favoriserai l'ouverture plutôt que l'exhaustivité, et une approche heuristique plutôt qu'herméneutique.

Concevoir l'œuvre comme un territoire permet d'appréhender le travail de l'auteur *et celui du critique* comme un travail de cartographes, soucieux d'échafauder, de faire émerger des cohérences, des structures, des résonances à travers l'espace des textes, en gardant à l'esprit l'aspect toujours mouvant de cet espace.

Chaque contextualisation mobilise une échelle d'observation spécifique et configure donc un « texte » particulier. Qui n'est dès lors pas donné, essentialisé, mais construit par le geste heuristique. Une telle contextualisation implique alors une réflexivité consciente de son impact méthodologique et de ses limites.⁴⁵

En optant pour une mise en regard des textes, inscrits dans des genres et soutenus par un paratexte, avec l'image et la posture de Houellebecq, je considérerai l'œuvre dans le lien social et dans l'interdiscours. Je l'envisagerai aussi comme un espace d'exploration pour l'écrivain et le lecteur. Cela implique de mettre de côté une vision de l'œuvre comme une île ou un cristal, comme une émanation de l'Auteur, ou encore comme détentrice d'un sens déterminé. Un critique soulignait récemment l'importance des motifs de l'« infrastructure » et des « réseaux » comme « préoccupation récurrente chez Houellebecq »⁴⁶. L'idée de mettre l'œuvre en réseau ou d'en penser l'architecture me semble une métaphore appropriée dans ce cadre, mais je choisirai la notion plus processuelle de *construction* au lieu d'infrastructure, et d'entrelacements pour parler de la manière dont le texte est tissé. Nous verrons que ces métaphores sont aussi adoptées par Houellebecq ; en amont de mon travail, elles en éclaireront les choix et les orientations.

⁴⁴ C'est aussi un terme que privilégie Liesbeth Korthals Altes, dont les articles sur Houellebecq sont très éclairants. Voir art. cit., et surtout « Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, A Case », *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, sous la dir. de Gillis Jan Dorleijn, Ralf Grüttemeier et Liesbeth Korthals Altes, Leuven, Paris, Walpole, Peeters, 2010, p. 95-117.

⁴⁵ Jérôme Meizoz, « Que font aux textes les contextes (et vice versa) ? », art. cit.

⁴⁶ Larry Duffy, « Réseaux du bien et du mal ; infrastructures fictives de Michel Houellebecq », *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, sous la dir. de Sabine van Wesemael et Bruno Viard, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 103-114.

2. Figures de l'auteur : Houellebecq, une création collective ?

Houellebecq, au fil de ses apparitions médiatiques, semble changer d'avis comme de chemise (c'est-à-dire, tout de même, en affichant un *look* et une *manière de dire*, tout en variant la couleur de son discours), ce qu'il avoue voire revendique. Sa position (politique, socioculturelle, éthique, ...) reste limitée à une série d'opinions souvent doxiques et parcellaires qu'il reprend, reformule, ressert à volonté dans divers contextes ; et toute tentative de la part du lecteur de faire équivaloir de manière consistante une posture singulière et une œuvre circonscrite sous la forme d'un tout homogène demeure infructueuse. L'enjeu de ce chapitre sera de décoder les implications de ce dialogue posture-réception, et de décrypter certaines manœuvres de Houellebecq pour imposer une image de lui-même qui lui permette d'échapper à tout conditionnement subi.

À l'opposé du type de *l'intellectuel français*, il adopte ce que j'appellerai une rhétorique du désengagement pour démanteler l'inépuisable désir des critiques de lui faire assumer ses propres énoncés textuels et dévoiler ses intimes convictions. En revanche, ce sont ces mêmes critiques (tant journalistes qu'universitaires) qui très souvent en viennent à prendre parti, à impliquer leur normativité dans les analyses qu'ils produisent sur Houellebecq. In saisissable en tant que productrice d'un discours uni, la figure publique qu'est Michel Houellebecq soulève un paradoxe intrigant au niveau du rapport entre individu(s) et médias : reproduites à l'envi sur tous types de supports journalistiques, son image et sa voix tendent à exhiber d'autant son absence qu'elles diffusent à répétition les mêmes facettes d'une mise en scène de soi. Même si le phénomène est particulièrement flagrant chez Houellebecq, il ne lui est pas uniquement lié, mais caractérise un état du champ contemporain :

Les faits, en tous cas, sont là : qu'il le veuille ou non, le phénomène littéraire convoque aujourd'hui sans cesse de l'image, de la représentation médiatique. [...] Une fois entré dans l'empire de la vidéosphère, l'écrivain ne cesse plus de se compliquer de ses doubles, de s'augmenter de ses portraits multipliés. Il se diffracte... et du même coup disparaît ? Ou apparaît *en gloire* ? [...] L'image médiatique, qu'elle soit photographique, filmique, télévisuelle, réaliserait alors par de nouveaux moyens cet antique désir : doubler son corps charnel d'un autre corps, fantasmatique et glorieux, un corps d'auteur qui soit mieux *garanti*, assuré d'un au-delà de l'éphémère, transfiguré par les rituels de la reconnaissance sociale.⁴⁷

Houellebecq ne cesse de démultiplier les images de lui-même qu'il donne à lire à un public sans lequel il n'existerait pas dans les mêmes dimensions : ce public devient aussi artisan de cette sculpture *en creux* et *en gloire*. De surcroît, il ne cesse d'affirmer par tous les moyens possibles (et non sans prétention) sa propre complexité, qui serait telle qu'aucun lecteur (ni même être humain) ne pourrait en mesurer l'abîme – et sur ce point, Houellebecq reconnaît chez lui une certaine immodestie, et même, dit-il : « une extraordinaire surestimation de moi-même dont il m'arrive de temps à autre d'être victime, et qui m'amène à penser qu'aucun aveu

⁴⁷ *Portraits de l'écrivain contemporain*, sous la dir. de Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 7-8.

ne pourra épuiser l'indéfinie richesse de ma personnalité, qu'on pourrait puiser sans fin dans l'océan de mes possibles – et que si quelqu'un croit me connaître, c'est simplement qu'il manque d'informations. »⁴⁸ Paradoxalement, ou justement en conséquence de cette assumption, il oppose une résistance farouche à quiconque prétend rabattre ses travaux et conduites d'écrivain sur sa vie privée ou ses expériences passées :

J'ai beaucoup moins d'estime, j'ai même un vrai dégoût pour ceux qui se livrent à une *reductio biographica*, et il y a peu de chances que je pardonne aux médias qui se sont faits leurs complices. Le combat est ici simple et brutal. Je tends un miroir au monde, où il ne se trouve pas très beau. Il retourne le miroir et affirme : « Ce n'est pas le monde que vous décrivez, c'est vous-même. » Je le retourne à mon tour en affirmant : « Ce n'est ni de mes livres, ni de moi que vous parlez dans vos lamentables articles, vous ne faites qu'y dévoiler vos manques et vos mensonges. » [...] Dans ce combat de reflets, vous aviez raison de le noter, ma victoire est certaine. Historiquement, c'est plié. Viendra forcément un moment où la réaction à mes livres sera considérée comme un *symptôme*.⁴⁹

C'est ce discours de victimisation et la récurrence de ce type d'autoportraits en observateur clairvoyant mais honni du monde qui pousse Van Treeck à affirmer : « Il existe cependant certains aspects de la posture de Houellebecq qui ne sont pas relayés par les médias, notamment sa tendance à se présenter comme une victime de ces derniers, voire comme l'objet de la haine générale. Il s'agit là pourtant d'un trait postural stable depuis 1998, attesté par un grand nombre de déclarations de Houellebecq dans des interviews, dans son blog temporaire et dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy. »⁵⁰ Nous verrons qu'il existe effectivement certains « traits posturaux stables » chez Houellebecq dont l'effet semble consister davantage à miner toute affirmation de soi (autrement que par la négative ou la défensive) qu'à engager sa parole dans le débat. En d'autres termes, dans l'espace public ou médiatique, Houellebecq creuse une zone de sables mouvants en soulignant la non-pertinence d'une assimilation stricte de l'œuvre à l'homme, et de l'individu à la posture, tout en s'amusant de sa situation spatialement indéterminée. Remarquons toutefois, en passant, que la fin de cette citation résonne pertinemment aujourd'hui avec l'étiquette dont Emmanuel Carrère a gratifié Houellebecq : notre « contemporain capital »⁵¹.

2.1. Mirages et miroitements : l'écrivain intangible

Ce n'est que dans un second temps que la critique prend véritablement conscience de l'aspect savamment fuyant, ambigu de la posture houellebecquienne, et de ce qu'on pourrait

⁴⁸ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 46-47.

⁴⁹ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 286-287.

⁵⁰ Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 341.

⁵¹ « Parce que Michel Houellebecq est, sans doute, notre "contemporain capital" : c'est un autre contemporain essentiel, Emmanuel Carrère, qui nous le disait il y a quatre ans, alors que *La Carte et le Territoire* (2010) s'apprêtait à recevoir le prix Goncourt : "*Honnêtement, nous qui en France écrivons des livres, nous étions plus tranquilles avant que Houellebecq n'arrive. Le rôle de "contemporain capital" était vacant depuis Sartre (...) : il l'occupe, il prend beaucoup, de place, mais je trouve pour ma part cette place méritée*", expliquait alors Emmanuel Carrère. » (Nathalie Crom, « Pourquoi faut-il lire "Soumission", le nouveau roman de Michel Houellebecq ? », *Télérama*, 22 décembre 2014, disponible en ligne sur <http://www.telerama.fr/livre/pourquoi-faut-il-lire-soumission-le-nouveau-roman-de-michel-houellebecq,120780.php>, page consultée le 27 mai 2016).

presque nommer une entreprise de sape menée par l'auteur à l'encontre de toute tentative d'accéder à une intimité ou à une « voix réelle » qui lui seraient propres *au-delà de ses textes*. Comme le relève Korthals Altes, « l'auteur lui-même fait souvent référence à un manque *par principe* de personnalité et de style, et ne voit aucun problème à admettre qu'il joue presque n'importe quel rôle qu'on lui propose. »⁵² – ce qui ne va pas à l'encontre de la citation ci-dessus où Houellebecq affirmait « l'indéfinie richesse de [sa] personnalité », bien au contraire, une telle personnalité est capable de soutenir sans peine des rôles contradictoires.

Je me permettrai donc d'émettre l'hypothèse que non seulement Houellebecq encourage la critique à projeter sur lui différents rôles, qu'il revêt tour à tour (ceux du bouc émissaire, de l'oiseau de mauvais augure, du provocateur ou du prophète éclairé, par exemple), mais qu'il refuse ensuite de les assumer pleinement et anticipe dans une certaine mesure ce qui pourrait être dit de lui pour s'en défendre. Autrement dit, sollicitant différentes réactions possibles de la part de la réception en adossant une série de postures auctoriales, il se dédit après coup de toute intentionnalité derrière ce jeu de rôles, en se présentant comme la victime d'erreurs de jugement de la critique. Cependant, qu'il soit la proie de certaines catégorisations intempestives s'avère en partie vrai, surtout de la part des premiers critiques qui, comme je l'ai évoqué plus haut, font parfois davantage écho au discours médiatique sur Houellebecq qu'aux dires ou aux écrits de ce dernier.

Dès les premières publications académiques se manifeste une certaine tendance à reprendre les thématiques, approches et préoccupations explorées dans les articles de presse, en dépit voire à l'encontre de ce qu'en dit Houellebecq lui-même. Par exemple, contaminé sans doute par l'importance que la critique journalistique des débuts accorde au thème de la sexualité chez Houellebecq, le premier recueil collectif consacré à l'auteur en 2004 cumule pas moins de trois articles sur dix consacrés au sexe dans son œuvre. Et ce alors qu'« aux yeux de Houellebecq, la réception de ses livres focalise excessivement sur l'aspect sexuel »⁵³ au point qu'il se dit étonné par la « réelle obsession sexuelle »⁵⁴ qui serait le propre non pas de ses romans, mais de leur réception. Deux de ces trois articles présentent en effet des titres qui semblent plutôt ressortir de la rhétorique de la manchette de journal que vouloir afficher une objectivité scientifique : « Scènes de cul » et « Michel Houellebecq. Érotisme et pornographie »⁵⁵ détonnent quelque peu dans un recueil universitaire, et semblent avoir pour but de faire saillie dans ce contexte.

Le troisième article, écrit par Sabine van Wesemael, se penche sur « Le freudisme de Michel Houellebecq », sur son obsession pour la mise en scène de névroses libidinales et sur « l'écriture en sperme [qu'il] pratique »⁵⁶, tout en admettant que Houellebecq « a exprimé une profonde

⁵² Traduction personnelle à partir de Liesbeth Korthals Altes, « Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, A Case », art. cit., p. 110 : « The author himself often refers to a principled lack of personality and style, and sees no problem in admitting that he plays almost any role that is held out for him. »

⁵³ Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 298.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Franc Schuerewegen et Murielle Lucie Clément, les auteurs respectifs de ces deux articles, ont également publié dans la même veine un article et un livre sur Houellebecq : Franc Schuerewegen, « He Ejaculated (Houellebecq) », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 3, automne 2004, p. 40-47 et Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁵⁶ *Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 125.

aversion pour la psychanalyse et pour Freud »⁵⁷, mais poursuivant implicitement une veine de la critique journalistique qui tend à apposer une grille de lecture psychologisante sur l'œuvre et la vie de l'auteur. Curieusement, Sabine van Wesemael y étend ses déductions du narrateur à l'auteur, pour retourner ensuite au personnage, sans véritable transition :

Le *narrateur* ressent non seulement le désir de trancher les jambes de ces êtres mutilées [sic] que sont pour lui les femmes ; il voudrait aussi se couper le sexe. Il est obsédé par la pensée de la castration [...]. Dans bon nombre de poèmes de Houellebecq on rencontre également cette thématique de l'automutilation volontaire, des images hantées par le pourrissement du corps et la volonté de s'infliger une mutilation à soi-même. [...] Le sang, la rage, la mutilation du corps, voilà des éléments qui soulignent l'obsession mortelle de l'auteur. Ainsi encore, *Bruno* est obsédé par la désagrégation de son organe sexuel⁵⁸

Plusieurs critiques attribuent de fait certains choix romanesques aux obsessions ou au ressentiment personnels de Houellebecq. C'est le cas de Bruno Viard, dont la « clé de lecture de l'œuvre » se résume en ces termes : « je dirais que c'est une écriture de la frustration et même du ressentiment »⁵⁹. Viard n'hésite pas à parler de « débordements » qui découleraient d'une absence totale d'« autocensure » dans l'écriture houellebecquienne. De même, Philippe Forest appuie sur le fait que les événements de la diégèse « doivent tout à l'arbitraire souveraineté de l'auteur qui les imagine » et donc, selon lui, « ont bien un sens que la critique a le droit de mettre au jour sans qu'on la soupçonne de se livrer à la chasse aux sorcières »⁶⁰. Il poursuit plus avant :

Sous couvert de sa liberté d'inventer, l'auteur – comme dans les formes les plus rétrogrades de la littérature moralisatrice (on est loin de la suspension du jugement censée définir le roman) – transforme ses personnages en victimes d'une providence qui ne traduit que son propre ressentiment criminel.⁶¹

Son interprétation des *Particules élémentaires* attribue à Houellebecq une forme de sadisme exprimé dans la fiction par les sombres destinées expiatoires qu'il ferait subir à ses personnages féminins. Forest, en vertu d'une définition du roman qu'il reprend sans le citer à Milan Kundera⁶², en appelle donc à la responsabilité de l'auteur *vis-à-vis de ses personnages*, que Houellebecq se devrait de ne pas accabler de ses propres frustrations mal gérées. C'est ce type d'interprétation qui pousse Samuel Estier à dénoncer un « tropisme de l'opinion », autrement

⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁸ Sabine van Wesemael, « Le Freudisme de Michel Houellebecq », *Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 122-124. Je souligne.

⁵⁹ Interview de Bruno Viard, « Houellebecq : un universitaire explique comment lire "Soumission" », *L'Express vidéo*, 7 janvier 2015, disponible en ligne sur http://videos.lexpress.fr/culture/livre/video-houellebecq-un-universitaire-explique-comment-lire-soumission_1638245.html, page consultée le 1^{er} janvier 2016. Un bandeau apparaissant au début de la vidéo précise : « Un universitaire donne des clés pour lire Houellebecq », mention qui contribue à statuer que les propos de Viard *font autorité*.

⁶⁰ Philippe Forest, « Le roman, le rien. À propos de Michel Houellebecq et du nihilisme », 1999, disponible en ligne sur <http://lmsi.net/Le-roman-le-rien>, page consultée le 3 janvier 2016.

⁶¹ *Idem.*

⁶² « Ce sont là des passages où le livre de Rabelais devient pleinement et radicalement roman ; à savoir : *territoire où le jugement moral est suspendu*. Suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale. » (Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16).

dit un « glissement subreptice très fréquent dans le jugement de valeur spontané »⁶³ de la part des critiques de Houellebecq.

Somme toute, l'un des problèmes de la critique journalistique et universitaire, que j'ai déjà brièvement mentionné, réside dans le fait que « le plus souvent, la réception focalise sur les narrateurs ou protagonistes et sur leurs points de vue qui sont régulièrement attribués à l'auteur. »⁶⁴ Assimilation qui amène certains chercheurs à faire de la réception, médiatique d'abord puis académique dans un second temps, leur objet d'investigation, afin de déceler quels sont les paramètres qui contribuent à entretenir cette ambiguïté, et en quoi elle apparaît à la fois comme singulière au « phénomène Houellebecq », à la fois comme représentative d'un « champ culturel » contemporain. En effet, « il y a aujourd'hui une tendance à s'intéresser autant à la personne du créateur ou de l'artiste qu'à ses œuvres ou son activité artistique. Dans les médias, cela se traduit par la place considérable qu'y occupent désormais les représentations médiatiques focalisant sur cet aspect telles que les interviews, portraits et photos de l'artiste ou de l'écrivain. »⁶⁵

C'est cette « tendance » que décrit notamment Nathalie Heinich, en se focalisant sur la reproduction des « photos de l'artiste ou de l'écrivain », dans *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Sa perspective me permettra ici d'envisager une nouvelle dimension de ce « régime médiatique », qui pousse à s'inventer un auteur identifiable (auquel on peut s'identifier, mais qu'on peut aussi identifier à ses personnages, ou à son image médiatique), et d'appréhender par là d'autres enjeux plus généraux derrière les réactions de la critique et derrière les positionnements de Houellebecq.

Dès le début de son introduction, Heinich souligne que « l'invention de la photographie a ouvert une nouvelle ère dans l'histoire de notre rapport au monde, en étendant démesurément, dans l'espace et dans le temps, les *possibilités de présentification* des êtres par la médiation d'images *hautement fidèles à l'original*. »⁶⁶ Derrière cette formulation se cache d'abord l'idée que les êtres sont « rendus présents » par leurs photographies : l'écrivain vu à travers sa photo nous apparaît sous les yeux comme si nous étions *en prise directe* avec son apparence, ou même son corps. Cette « présentification » d'une personne dont nous ne connaissons autrement, à peu de chose près, que le nom sur la couverture, n'est pas sans analogies avec la présence que nous construisons derrière un personnage de fiction, avec l'image que nous nous façonnons à partir des descriptions et de l'*ethos* du héros présents dans le texte. En second lieu, ce qu'implique la phrase de Heinich, c'est que nous postulons d'une photographie qu'elle est « hautement fidèle à un original », c'est-à-dire qu'elle se rapporte bel et bien à un être authentique, qu'elle est conforme à la *réalité* de cet être, et qu'elle nous en transmet donc une vision *fiable*. Or cette présence est un fantasme.

⁶³ Samuel Estier, art. cit., p. 105.

⁶⁴ Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 351.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁶⁶ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 17. Je souligne.

L'image photographique, en effet, est fabriquée, par le photographe puis par les spectateurs que nous sommes, et diffusée parfois à très grande échelle : Thierry Lenain a montré que cette innovation technique articule une augmentation quantitative (« multiplication virtuellement infinie » des images) et qualitative (« production d'apparences esthétiques extrêmement travaillées et d'effets de présence »)⁶⁷. L'idée que la présence est un *effet* créé par la ressemblance préétablie d'office entre la photo et le modèle me semble fondamentale pour comprendre l'attachement du « fan », par exemple, aux reproductions photographiques de ses artistes préférés, et en même temps sa déception en constatant l'absence qui se répète derrière chaque reproduction de leur image.

Notons qu'en consommant quantité de reproductions, nous *créons* les célébrités : « celles-ci ne sont pas reproduites parce qu'elles sont des stars, elles sont des stars parce qu'elles sont reproduites »⁶⁸. De surcroît, nous leur conférons ainsi leur statut d'exception : « la célébrité est une ressource allouée par autrui »⁶⁹, une richesse, un capital, entretenu par le biais de la relation à l'autre. Ou plutôt aux autres, car il faut être plusieurs pour conférer son statut particulier à la vedette : « pas de singularité sans communauté »⁷⁰. Il serait dès lors intéressant, dans un travail que je ne mènerai pas ici, de préciser les zones de frontières possibles entre les « communautés de fans » qu'évoque Heinich, les « communautés de communication » ou les « communautés discursives » de Maingueneau⁷¹, et même la très large notion de « communautés interprétatives » de Stanley Fish⁷². Toutes ces communautés sont amenées à recevoir, reconduire et produire des discours à partir d'une base de connaissances communes. De plus, la récurrence de schémas langagiers et de références partagées au sein de ces communautés permet la cristallisation d'une réalité agréée par le groupe (ainsi, les fans ou simplement les lecteurs construisent la notoriété de l'artiste, les valeurs attachées à son travail, les codes pour en parler ; ils s'accordent sur certaines qualités de l'œuvre, entrent en dissonance vis-à-vis d'autres et participent de la dimension conflictuelle de toute réception).

⁶⁷ *Idem*. Heinich mentionne aussi que Lenain a forgé, à partir de sa propre expression d'« objet-personne », le terme d'« image-personne » pour décrire cette transformation du statut de la célébrité. Les images-personnes qualifient un type d'images possédant « deux qualités essentielles, en tension l'une avec l'autre : l'authenticité et la multiplicabilité » (Thierry Lenain, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, sous la dir. de Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 313).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁷¹ Dominique Maingueneau définit la « communauté de communication » comme « un groupe d'individus qui partagent un certain nombre de normes en ce qui concerne la manière dont doit se dérouler une activité communicationnelle. Le point important est qu'une communauté de communication n'est pas nécessairement une communauté qui partage la même langue, mais une communauté qui partage les mêmes règles en matière de comportement verbal, qui possède la même *compétence communicationnelle*. » La « communauté discursive », quant à elle, « désigne des groupes dont la finalité essentielle est la production de discours [...]. Le postulat sous-jacent est que la manière dont sont organisés ces groupes et sont gérées les relations entre leurs membres est indissociable des "contenus" des discours qu'ils produisent. Dans cette perspective, le discours tout à la fois suppose et rend possible le groupe qui lui est associé. » (*Les Termes clés de l'analyse du discours*, éd. cit., p. 27-28).

⁷² « Les gestes interprétatifs, les normes de l'acceptable et de l'inacceptable (de même que *tous* les gestes et que *toutes* les normes) ne sont concevables qu'au sein de *communautés interprétatives* qui donnent aux subjectivités individuelles leurs formes, leurs limites et leurs visées. » (Yves Citton, « Puissance des communautés interprétatives », préface à Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 20).

C'est l'adhésion interne de ces communautés qui donne également une consistance aux discours sur les œuvres, solidifient leur sens. La quête d'une présence de Houellebecq derrière son œuvre découle aussi du besoin de valider ce sens constitué à la lecture.

Au demeurant, cette recherche de présence émane fondamentalement d'un désir d'authenticité⁷³. Toute reproduction, selon Heinich, repose sur l'espoir (souvent inassouvi) d'une confrontation de l'image reproduite avec la *personne réelle* : dans quelle mesure celle-ci sera bel et bien *la même* que sur ses photographies ? Dans ce cadre, la vedette de cinéma serait la plus apte à investir son image, « en raison de sa capacité à incarner des personnages imaginaires qui, si l'on peut dire, la "rechargent" en présence et en force émotionnelle »⁷⁴. L'acteur ou l'actrice serait ainsi capable plus que tout autre de déployer une « rhétorique de l'authenticité »⁷⁵ qui serait promesse de présence derrière l'image.

Or Houellebecq rivalise de fait avec cette reproduction tous azimuts du corps de l'artiste-acteur. Il étale son visage sur les pages des journaux, et incarne de surcroît son image aussi bien au cinéma que sur les plateaux de télévision⁷⁶. Alternativement statique, en mouvement, muet, doté d'une voix, se jouant lui-même, ou des avatars fictionnalisés de lui-même (dans *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*), ou des personnages stéréotypés (le pathétique « Français moyen » de *Near Death Experience*), son corps relie la réalité à la fiction, établit un continuum entre l'écrivain réel et le *personnage imaginaire*.

Houellebecq entretient de la sorte un « capital de visibilité » qui est « constitutivement circulaire, autoconstituant »⁷⁷, c'est-à-dire qu'il augmente de manière exponentielle (plus une célébrité est visible, plus elle sera sollicitée par les médias, et plus elle sera encore davantage rendue visible). Néanmoins, en même temps qu'un rapprochement, la multiplication des images opère une mise à distance de l'individu :

Inaccessible *en personne* en même temps qu'indéfiniment disponible en ses images : tel est donc, par principe, le détenteur d'un capital de visibilité. Or qu'est-ce qui garantit mieux l'inaccessibilité, finalement, que la mort ? Voilà pourquoi la mort des stars est la vérité de leur destin, comme l'affirme avec force John Castles : les grandes stars sont d'une certaine façon « déjà mortes »,

⁷³ Les images, « *parce que* reproduites, suscitent une attente de mise en présence avec "l'ici et maintenant de l'original" pour reprendre la définition de l'authenticité selon Benjamin » (Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 27).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶ Nathalie Heinich insiste sur l'articulation fondamentale de deux éléments dans la « reconnaissance » des célébrités : le nom et le visage, celui-ci étant démultiplié massivement tout en renvoyant à une authenticité du corps de l'artiste. Heinich ne précise pas dans quelle mesure elle reprend cette notion de *visage* à l'emploi qu'en faisait Levinas, quoiqu'elle cite en passant le philosophe. Du point de vue de Nathalie Heinich, le visage est décrit comme une surface portant l'individualité et par laquelle cette individualité peut être reproduite et transmise. Pour Emmanuel Levinas, en revanche, il est une forme d'infini de l'autre (ou d'infiniment autre) : « Le fait que le visage entretient par le discours une relation avec moi, ne le range pas dans le Même. Il reste absolu dans la relation. » (Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, [1961], Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, 1990, p. 213). L'idée que le visage de l'auteur relève également d'une altérité radicale, d'une extériorité absolue, est intéressante à retenir pour comprendre la variété des appropriations du visage de Houellebecq et son caractère malgré tout insaisissable. Le fait qu'une image ne rend pas cette altérité, et donc que le Houellebecq qui la porte échappe au regard d'un spectateur éloigné, paraît assez séduisant pour saisir la nature première de cette absence.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 49.

car leur mort est contenue dans leur vie de même que leur absence dans leur présence et leur représentation dans son référent.⁷⁸

Malgré l'aspect quelque peu lyrique de cette description, elle souligne efficacement la part d'absence derrière l'image de la célébrité (Barthes évoquait également la mort en puissance qui se fait jour dans la photographie⁷⁹). En premier lieu, tout simplement, la multiplication de ses images révèle chaque fois à *quel point elles sont images*, soulignant la non-co-présence de Houellebecq dans un même espace que le lecteur-spectateur.

Conscient de cette ambivalence, Houellebecq la cultive par une constante mise en scène de soi qui culmine, entre autres, dans *La Carte et le Territoire*, lorsqu'il se peint (ou plutôt se fait peindre) puis s'assassine lui-même. Contrairement à la photographie, la peinture est *a priori* unique et non reproductible *telle quelle* ; toutefois la peinture que Jed Martin fait du Houellebecq mis en abyme dans sa fiction manifeste tout autant l'inaccessibilité de celui-ci en tant que personnage réel – et se révèle tout aussi funeste. Isolé à la campagne pour écrire comme un poète en autarcie, ce Houellebecq semi-fictionnel est pour ainsi dire « déjà mort », déjà canonique, et laisse entendre en filigrane sa voix d'outre-tombe à la manière d'un Chateaubriand parodique. Une telle mise en scène dévoile l'aspect fictif et miroitant de l'image de l'auteur, qui n'existe véritablement que dans une dynamique participative entre le texte et le lecteur (de romans ou de journaux). Plaquer l'une sur l'autre la fiction et la réalité médiatique, c'est révéler l'effet de trompe-l'œil, la part de mirage, qu'il y a inévitablement dans toute représentation d'une personnalité.

La reproduction de la figure de l'écrivain, on l'a vu, implique aussi pour son public une mise à distance. En découle une forme de soupçon quant à l'aspect plus ou moins sincère ou calculé de sa posture. Korthals Altes distingue trois modes de réception de cette posture, insistant sur la mise en scène d'une « misère » sociale propre à Houellebecq :

- l'auteur comme un « vrai écrivain » : « sa personnalité hyper-sensible, dépressive, socialement inadaptée » est capitalisée comme preuve d'authenticité ;

- l'auteur comme un « *weirdo* » et un « *loser* », à ne pas prendre au sérieux : « la même "misère" se voit refuser toute traduction en tant que grandeur dans le monde inspiré (trop émotif, trop sincère, donc ne valant rien comme artiste) » ;

- l'auteur comme imposteur (« pas du tout sincère, plutôt trop malin ») : « dans cette optique, Houellebecq exploite sciemment sa "misère", usurpant la pose de l'artiste excentrique appréciée dans le monde inspiré, [...] mais sans que celle-ci soit soutenue par la qualité de son travail »⁸⁰.

Nous verrons que cette dernière opinion est prépondérante chez les détracteurs de Houellebecq, en vertu d'une déconsidération de la visibilité comme non conforme à un idéal de discrétion du grand écrivain. En somme, les critiques, en se positionnant, façonnent également

⁷⁸ *Ibid.*, p. 453.

⁷⁹ « Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, référent [...] que j'appellerai volontiers le Spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma, 2008, p. 23.)

⁸⁰ Traduction personnelle à partir de Liesbeth Korthals Altes, art. cit., p. 9-10.

une figure d'auteur qu'ils cherchent à ancrer dans le monde, qu'ils tentent de contenir, de situer, de *territorialiser*. Il s'agit de chercher, derrière une figure qui s'échappe, un « Houellebecq » stable, authentique (ou au contraire, de dévoiler son inauthenticité pour toucher à sa vérité qui serait dissimulation mensongère).

2.2. Comment cerner Houellebecq ? Lecteurs en quête d'auteur

Il semblerait dès lors qu'un des enjeux de la réception créative et médiatique consiste à « chercher Michel derrière Houellebecq », c'est-à-dire à dévoiler une présumée individualité cachée, puis à la stabiliser ou l'enraciner dans un champ socioculturel. La réception a donc une dimension créative dans la mesure où la posture de Houellebecq, qui inclut les reproductions et les lectures qui sont faites de ses propos et de son visage, est interprétée puis réengagée dans l'espace culturel ou littéraire. Par exemple, Philippe Sollers, Pierre Mérot ou Philippe Djian, en plus d'évoquer en interviews Michel Houellebecq en tant que collègue ou ami, s'inspirent également de son « personnage » dans leurs textes⁸¹. Ils sont de nombreux autres à s'être inspirés de l'écriture ou de la posture de Houellebecq pour les pasticher, les réinvestir dans la fiction ; cette récupération par les créateurs suit de près et alimente l'intérêt des médias pour le personnage. On peut noter que ceux-ci manifestent, outre une grande curiosité pour la personne de l'auteur (sa biographie, ses habitudes, son attitude, sa relation à sa mère⁸², et même la vie de son chien), un intérêt particulier pour les références au sein de ses romans liées au contexte socioculturel et politique actuel, et qui permettent, encore une fois, de le situer.

Cette référentialité touche surtout à deux phénomènes. Premièrement, la présence dans les romans de portraits subversifs de personnalités en vue dont Houellebecq cite les noms. Plusieurs articles de presse décrivent en effet Houellebecq comme un écrivain particulièrement ancré dans le contemporain puisqu'il pratique un « brouillage entre réalité et fiction » en faisant du « name-

⁸¹ Houellebecq apparaît sous le nom de Daniel dans *Une vie divine* de Sollers et sous celui de Kurtz dans *Arkansas* de Mérot. Ce dernier témoigne lors d'un entretien : « – L'auteur le plus présent est évidemment Houellebecq, qui fut votre ami, et dont vous livrez, à travers Kurtz, un portrait cruel... – Effectivement, je n'aimerais pas que quelqu'un me mette en scène dans un roman. Michel s'est inquiété. Je ne crois pas qu'il ait beaucoup apprécié la lecture d'*Arkansas* » (« Tout sur le prochain roman de Pierre Mérot », *Le Magazine littéraire*, 10 juillet 2008, disponible en ligne sur <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/prochain-roman-pierre-merot-10-07-2008-32215>, page consultée le 29 janvier 2016). Sollers confirme également l'importance de Houellebecq dans son roman et dans notre contemporanéité lors de l'émission « Tout le monde en parle » de Thierry Ardisson, 7 janvier 2006, disponible en ligne sur <https://www.ina.fr/video/I09251715>, page consultée le 29 janvier 2016. Quant à Djian, c'est dans le rôle d'un des protagonistes de son roman *Vers chez les blancs* que Houellebecq s'est reconnu : « Mais Djian, pour donner de l'intérêt à son roman, a été obligé de s'éloigner considérablement de son modèle – et l'épisode par exemple de l'escapade avec Madonna est très drôle, mais, pour le coup, n'a absolument plus rien à voir avec moi. » (*Ennemis publics*, éd. cit., p. 287).

⁸² La mère de Michel Houellebecq, Lucie Ceccaldi, a publié dix ans après *Les Particules élémentaires* une autobiographie qui fut vendue comme un hargneux règlement de comptes avec le fils (*L'Innocente*, Paris, Scali, 2008). Dans *Ennemis publics*, il se trouve que la nouvelle de cette parution surgit au milieu de l'échange épistolaire entre Lévy et Houellebecq, venant à point nommé relancer les confidences et réancrer la correspondance dans une actualité brûlante dans tous les sens du terme. Houellebecq en parle effectivement comme une affaire qui « évoque une malversation [...] radicale » – au point de faire naître sur lui « des boutons rouges, suppurant un peu » –, comme l'ouvrage d'« une créature absolument égocentrique », bref comme « une sacrée merde » sur laquelle les journalistes se précipitent avec un « empressement de charognards » pour en extraire « les passages les plus faisandés, les plus sordides » (*Ennemis publics*, éd. cit., p. 190-193).

dropping » « un ressort de [son] esthétique »⁸³ – esthétique qualifiée ailleurs d'« hyper-réalité réinventée », « faite de name-dropping, de descriptions précises d'installations d'art contemporain et d'une glaçante réflexion sociologique »⁸⁴. De plus, faire l'objet de ce name-dropping et « figurer dans ses livres, au cœur de son petit panthéon personnel », est perçu comme « un honneur qu'on se dispute »⁸⁵. Curieux facteur de distinction, qui inscrit résolument l'œuvre dans une relation de reconnaissance mutuelle au sein du champ culturel : contribuer à rendre visible le nom d'une « personnalité », c'est s'octroyer un surcroît de visibilité par rebond, et entrer dans une dynamique de construction inter-participative de son image et de celle d'autrui⁸⁶.

Il n'est guère étonnant dès lors que Sollers ait transformé Houellebecq en personnage fictif, après avoir lui-même fait son apparition sous sa plume dans *Les Particules élémentaires*. On pourrait le comprendre comme une sorte d'échange de bons procédés visant à la mise en valeur, ou plutôt à la mise en visibilité, de l'un par l'autre – ou plus simplement comme un clin d'œil humoristique entre écrivains parisiens, cultivant peut-être une forme d'autodérision vis-à-vis d'un même milieu culturel. Dans ledit roman, Bruno rencontre Sollers à deux reprises : la première fois, l'éditeur arrive en « brandissant le fume-cigarette qui devait faire sa célébrité »⁸⁷ ; la seconde, il est « guilleret, malicieux, comme à la télé – mieux qu'à la télé, même » et fait des « pirouette[s] avec son porte-cigarette [...] ». Un vrai clown, gentil comme tout. »⁸⁸ Il est révélateur que Houellebecq souligne avant tout l'accessoire insolite qui distingue Sollers de ses pairs (le porte-cigarette étant tout aussi repérable que la manière qu'a Houellebecq de tenir sa cigarette entre le majeur et l'annulaire⁸⁹), et qu'il le présente comme une sorte d'amuseur public réactivant dans la relation professionnelle son rôle télévisuel. L'idée que Sollers ne se départirait pas, « dans la vraie vie », des attitudes et attributs qu'il s'est choisis pour alimenter son image médiatique, met en abyme, à nouveau, l'image de soi que Houellebecq tisse pour sa part avec le lecteur-spectateur. Une fois de plus, cette scénographie nous invite à envisager la conduite (de Sollers aussi bien que de Houellebecq) comme une posture, une tactique, mais non dénuée de sincérité, « malicieuse » et « gentille comme tout »,

⁸³ Ariane Chemin, « Être houellebecquisé ou ne pas l'être », *Le Monde*, 21 août 2015, disponible en ligne sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/21/six-vies-de-michel-houellebecq-5-6-etre-houellebecquisé-ou-ne-pas-l-etre_4732292_4415198.html, page consultée le 4 janvier 2016.

⁸⁴ Yannick Vely, « Houellebecq, le Goncourt, "La Carte et le Territoire" », *Paris-Match*, 8 novembre 2010, disponible en ligne sur <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Le-Goncourt-2010-sacre-Michel-Houellebecq-pour-La-carte-et-le-territoire-chez-flammarion-153109>, page consultée le 4 janvier 2016.

⁸⁵ Séverine Servat, « Michel Houellebecq n'aime plus Jean-Pierre Pernaut », *Gala*, 31 décembre 2014, disponible en ligne sur http://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/michel_houellebecq_n_aime_plus_jean-pierre_pernaut_332353, page consultée le 4 janvier 2016.

⁸⁶ Nathalie Heinich montre bien, d'ailleurs, que le capital de visibilité est transmissible. Mis à part cela, notons que cet ancrage résolument contemporain implique le risque de restreindre la portée des romans sur le long terme, et d'accélérer en quelque sorte leur date de péremption. Le lecteur d'une époque future, dont l'épistémè aura changé, n'aura pas les mêmes références que celui d'aujourd'hui. De même, la portée de tels romans ancrés dans un champ culturel franco-français s'en trouve restreinte sur le plan géographique – d'où quelques difficultés pour les traducteurs de Houellebecq. Il y a des avantages et des inconvénients à s'adresser à son époque.

⁸⁷ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 184.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 194-195.

⁸⁹ Geste qu'il reprend à Georges Perec, comme le fait remarquer Jérôme Meizoz (« "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *CONTEXTES*, 10 février 2015, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/6003>, page consultée le 26 mai 2016).

sans mesquinerie, qui ne serait pas simplement un faire-valoir devant les médias, mais émanerait d'une disposition naturelle et débonnaire.

Le deuxième phénomène de référentialité qui intéresse la critique dans les textes houellebecquiens concerne tout ce qui a trait aux « débats de société » (tourisme sexuel, place de l'islam en France, image de la femme et du féminisme, etc). Cet intérêt tient pour partie au fait que les romans sont alors considérés comme des prises de position dans ce débat public, ou comme des sortes de détonateurs ou de provocations, déclenchant diverses questions dont l'issue doit être de déterminer l'*opinion réelle* de l'écrivain. D'où une certaine propension à les lire comme des romans à thèse, bien que la multiplicité des voix et des tons empêche la formulation stable d'une thèse uniforme, ainsi que divers chercheurs l'ont vite montré depuis. Parmi eux, Korthals Altes précise à propos des *Particules* (mais il pourrait s'agir de tout autre roman de Houellebecq) : « Ce roman possède certes des traits du roman à thèse, notamment le fort appel à l'adhésion du lecteur. Mais il n'en présente guère l'univocité : parodie, incongruité et humour minent, pour le lecteur sensible à ces signaux, toute cristallisation en une doctrine »⁹⁰. Or, cette équivocité est revendiquée par Houellebecq lui-même. Dans l'une de ses toutes premières parutions, *Rester vivant : méthode*, qui est à la fois un *essai poétique* et un *essai de poétique*, il établit l'ambiguïté comme constitutive de l'impulsion vers l'écriture :

Vous ne connaîtrez jamais exactement cette part de vous-mêmes qui vous pousse à écrire. Vous ne la connaîtrez que sous des formes approchées, et contradictoires. Égoïsme ou dévouement ? Cruauté ou compassion ? Tout pourrait se soutenir. Preuve que, finalement, vous ne savez rien ; alors ne vous comportez pas comme si vous saviez.⁹¹

C'est donc *en toute cohérence* que Houellebecq accepte cette incohérence, et répond : « Ni l'un ni l'autre. [...] Oui c'est troublant, je sais bien », à David Pujadas qui cherche à savoir s'il « approuve » son héros, puis, lorsque le journaliste demande s'il partage au moins son relativisme : « Je sais pas, je sais même plus »⁹². L'ambiguïté fondamentale et fondatrice de l'écriture romanesque est l'un des éléments qui amène Van Treeck à affirmer que « la critique journalistique ne tient pas compte en général de la pensée poétologique de Houellebecq »⁹³. Cela dit, il va de soi désormais que ce phénomène ne constitue pas simplement un angle mort de la critique, mais plutôt un jeu qui s'établit entre l'auteur, son œuvre, et les codes et attentes spécifiques des médias. Je développerai d'ailleurs cette idée au point suivant.

Terminons ce sous-chapitre par une dernière considération, qui ouvrira sur la suite. Samuel Estier stigmatise, de la part de la critique houellebecquienne, la « composante paraphrastique

⁹⁰ Liesbeth Korthals Altes, « Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les Particules élémentaires*) », *Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 43. Le chapitre « Des romans à thèse ? Le classement controversé des romans de Houellebecq » de la thèse de Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 254-262, et l'article de Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable (Polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq) », *Études de lettres*, n° 3-4, décembre 2003, p. 125-148, traitent également de la question.

⁹¹ *Poésie*, éd. cit., p. 21.

⁹² Interview de Michel Houellebecq par David Pujadas à l'occasion de la sortie du roman *Soumission*, France 2, Journal de 20h, 6 janvier 2015, disponible en ligne sur http://www.francetvinfo.fr/culture/houellebecq/direct-regardez-linterview-de-michel-houellebecq-au-journal-de-20-heures-de-france-2_789453.html, page consultée le 27 mai 2016.

⁹³ Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 261. Voir également le chapitre sur « Les effets d'ambiguïté de l'œuvre houellebecquienne », p. 133-140.

forte des commentaires [qui] signifie selon nous que la fascination tend à l'emporter sur la réflexion. »⁹⁴ Toutefois, la « fascination » amènerait plutôt les critiques en question à des conclusions admiratives, or ceux-ci (du moins ceux dont parle Estier dans son article) semblent chercher davantage à éclairer les fonctionnements de l'œuvre comme s'il s'agissait de *trucages* voire de fraudes. Dès lors, il me semble qu'il ne s'agit pas tant (ou pas que) pour les critiques de tomber dans la fascination, mais bien plutôt de céder à la facilité : l'œuvre de Houellebecq, comme elle multiplie les références, adopte des cadres discursifs très divers et se déploie sur plusieurs genres dont elle mêle chaque fois les codes, paraît ouvrir, et même inviter, à la multiplication des lectures possibles. En découlent des conclusions hâtives comme celle de l'absence de style, alors qu'il serait plus juste de parler d'absence d'univocité ou de variation des registres et des tons. Il devient de plus en plus délicat de contourner le piège de cette multiplicité, étant donné que les cohérences internes, les réseaux interprétatifs et les clés de lecture abondent. Forte est alors la tentation pour chaque critique de se croire le détenteur d'un sens privilégié de l'œuvre. Comme si Houellebecq s'adressait personnellement à eux, à l'instar de ce personnage d'écrivain de polars dans la pièce radiophonique de Dürrenmatt *Une soirée d'automne*, qui confie à l'un de ses admirateurs : « On m'a déjà étudié sous l'angle de la psychologie transcendante, du catholicisme, du protestantisme, de l'existentialisme, du bouddhisme et du marxisme, mais *jamais* sous l'aspect que vous essayez de dégager... »⁹⁵

2.3. Champ de bataille littéraire : les implications de la réception

Néanmoins, et malgré ce qu'en dit Van Treeck, il convient de noter que certains articles de journaux entrent en consonance avec les conceptions poétologiques de Houellebecq, voire les anticipent :

Baudelaire l'a dit, « créer un poncif, c'est le génie ». Toutes proportions gardées, *Les Particules élémentaires* sont un roman qui restera parce que Houellebecq a inventé un lieu commun. Lequel ? La misère sexuelle masculine. Il est très difficile de créer un lieu commun. Or, avant lui, ce motif, pourtant fondamental, n'avait pas été traité en littérature. Cherchez bien : où trouve-t-on décrite [sic] avec tant de crudité comique ce drame pathétique de l'hétérosexuel mâle ? Nulle part. Qu'il ait fallu attendre tout ce temps pour entendre quelque chose d'informulé révèle un excellent sens historique.⁹⁶

Soit Thomas Clerc, qui a publié cet article en 1999, a pour sa part un *excellent sens poétique* qui lui permet de pointer très justement les partis pris littéraires de Houellebecq, soit ce dernier a eu connaissance de l'article et s'en est inspiré, toujours est-il que l'auteur des *Particules* affirme en 2008 : « À l'opposé [de la neutralité athéorique de Robbe-Grillet], en ouvrant ma littérature aux conceptions théoriques qu'on peut élaborer sur le monde, je m'expose

⁹⁴ Samuel Estier, « Happy 10th Anniversary : dix années de critique houellebecquienne », éd. cit., p. 104.

⁹⁵ Enregistrement audio de la pièce radiophonique de Friedrich Dürrenmatt *Une soirée d'automne*, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=O92upYHqG18>, page consultée le 27 mai 2016.

⁹⁶ Thomas Clerc, « "Les Particules élémentaires" ont fait scandale. Et si l'auteur avait créé ce qui est le plus difficile en art : un poncif ? Relire Houellebecq, un an après. », *Libération*, 14 septembre 1999, disponible en ligne sur <http://www.liberation.fr/tribune/1999/09/14/les-particules-elementaires-ont-fait-scandale-et-si-l-auteur-avait-cree-ce-qui-est-le-plus-difficile> 283522, page consultée le 3 janvier 2016.

constamment au risque du cliché – et même à vrai dire je m'y condamne, ma seule chance d'originalité consistant (pour reprendre les termes de Baudelaire) à *élaborer des clichés neufs*. »⁹⁷ Paradoxalement, le lieu commun ou le cliché est pour l'écriture houellebecquienne la condition d'une ouverture : ouverture de l'espace littéraire aux « théories sur le monde », ouverture de la construction fictionnelle à un *sens historique* permettant de saisir un *motif informulé* d'une époque, comme un échantillon de *Zeitgeist*.

Notre auteur parvient effectivement à sentir et mobiliser ce que Marc Angenot nomme « le discours social », « la rumeur d'une "basse continue" » : dans une société donnée, les pratiques discursives sont soumises à des « mécanismes unificateurs et régulateurs » qui homogénéisent les manières de dire, la doxa, les « visions du monde, tendances et théories de l'époque »⁹⁸. La capacité de Houellebecq à attraper au vol les discours sociaux en circulation et les brasser dans la structure de ses fictions ne fait plus de doute, si bien que ses textes sont souvent envisagés comme des réseaux d'intertextes entremêlés dont il s'agit de trouver un fil continu.

Tandis que la critique journalistique est souvent tentée de pister et révéler dans l'œuvre une thèse univoque qui s'accorderait avec les affirmations publiques de l'écrivain et s'avèrerait politiquement incorrecte voire potentiellement scandaleuse, la critique universitaire obéit souvent à un premier réflexe, facilité par l'écriture houellebecquienne, consistant à chercher l'intertextualité et les motifs récurrents qui ramènerait l'auteur dans un courant littéraire préexistant. Après la veine psychanalytique, qui présumait une présence de l'écrivain dans le texte, cette présence est envisagée *dans la coprésence d'autres auteurs*. C'est parce que Houellebecq cite, de manière marquée ou non, ses influences, et que ces modèles permettent de dresser une *bibliothèque singulière* en palimpseste à son œuvre, que cette dernière peut ensuite être inscrite dans un patrimoine établi. C'est ainsi également que son œuvre peut être légitimée, tout en légitimant le critique qui s'est penché sur elle et en a révélé les profondeurs hypertextuelles.

⁹⁷ *Interventions 2*, éd. cit., p. 282.

⁹⁸ « Autrement dit, ma démarche a consisté premièrement à rechercher des invariants, des "lieux communs", des dominances et des récurrences, de l'homogène et du régulé dans la diversité et cacophonie apparentes, des principes de cohésion, des contraintes et des coalescences qui font que le discours social n'est pas une juxtaposition de formations discursives autonomes, refermées sur leurs traditions propres, mais un espace d'interactions où des impositions de thèmes interdiscursifs et de "formes" viennent apporter au *Zeitgeist* une sorte d'unification organique, fixer entropiquement les limites de l'argumentable, du narrable, du scriptible. » (Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *CONTEXTES*, 15 septembre 2006, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/51>, page consultée le 24 mai 2016). Angenot explique que cette unification, cette régulation du discours social procède d'une forme d'hégémonie (terme qu'il reprend à Antonio Gramsci) : « L'hégémonie ce n'est pas ce qui, dans la vaste rumeur des discours sociaux, s'exprime le plus haut, le plus fort, ou s'entend en plus d'endroits. [...]. Certes, l'hégémonie est fondamentalement un ensemble de mécanismes unificateurs et régulateurs [...]. Ces mécanismes, cependant, imposent sur ce qui se dit et s'écrit de l'acceptabilité et stratifient des degrés et des formes de légitimité. » L'hégémonie prévoit donc aussi « la marge des variances et déviations acceptables » (*idem*). Gramsci faisait par ailleurs remarquer le pouvoir silencieux de l'hégémonie : « le système hégémonique le plus solide, le plus stable, est celui où la force brute se manifeste le moins, puisque son exercice quotidien est rendu superflu par le consentement. Dans un tel système, l'omniprésence des mécanismes institutionnels consensuels tend à faire oublier que les appareils de coercition se tiennent en retrait, redoutables, "au cas où" » (George Hoare et Nathan Sperber, « L'hégémonie », *Introduction à Antonio Gramsci*, Paris, La Découverte, 2013, disponible en ligne sur www.cairn.info/introduction-a-antonio-gramsci--9782707170101-page-93.htm, page consultée le 2 juin 2016).

Depuis les débuts de la critique universitaire sur l'auteur, et jusqu'à aujourd'hui, Sabine van Wesemael, Murielle Lucie Clément et Bruno Viard ont été très actifs, si bien qu'ils se sont institués comme les premiers spécialistes de Houellebecq et parmi les plus importants, quantitativement du moins. Privilégiant en premier lieu les approches psychanalytiques, thématiques et comparatives, ils ont à eux trois dirigé quatre recueils, plus un cinquième en cours, et bon nombre de monographies⁹⁹. Au fil de ces ouvrages, Houellebecq a été affilié à une kyrielle d'écrivains de tous horizons. En voici une petite liste non exhaustive : Virgile, Pascal, Rousseau, Sade, Schopenhauer, Comte, Balzac, Baudelaire, Flaubert, Lautréamont, Zola, Huysmans, Proust, Mauss, Kafka, Camus, Borges, Sloterdijk, Maurice G. Dantec, Bret Easton Ellis, Frédéric Beigbeder. Certains critiques se font même une vertu de les collectionner, qu'il y ait ou non entre ces écrivains quelque autre point commun que les ressemblances qu'on leur trouve avec Houellebecq. Murielle Lucie Clément prétend ainsi révéler en une quinzaine de pages pas moins de huit « ascendances littéraires et intertextualités » d'une impressionnante variété : elle analyse, dans cet ordre, les parentés entre notre auteur et Clifford D. Simak, Bret Easton Ellis, Aldous Huxley, William Shakespeare, Marcel Proust, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, ou encore Lovecraft¹⁰⁰.

Jean-Louis Cornille réduit pour sa part *Extension du domaine de la lutte* à une véritable « réécriture » (et pas simplement un jeu d'allusions) de *L'Étranger*, tout en alléguant : « Tout cela, bien sûr, demeure dissimulé, voire soigneusement effacé par l'auteur, qui est loin d'avouer ses sources véritables. »¹⁰¹ Cornille ne se contente pas ici de dénicher un intertexte en appréciant la capacité de l'auteur à le mêler à son écriture ; il accuse implicitement Houellebecq d'une très discrète forme de citation non reconnue, autrement dit de plagiat¹⁰². Pourtant, dans

⁹⁹ Michel Houellebecq, éd. cit. ; *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007 ; *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011 ; *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, éd. cit. Clément, on l'a vu, a aussi publié « la première monographie universitaire consacrée à cet auteur (*Houellebecq, sperme et sang*) » (Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 472), suivie d'une autre intitulée *Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne*, Paris, L'Harmattan, 2007. Entre deux, Van Wesemael a aussi fait paraître sa monographie, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, et un nombre conséquent d'articles. Bruno Viard est pour sa part l'auteur de : *Houellebecq au scanner. La faute à Mai 68*, Nice, Ovidia, 2008 ; *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq : étude anthropologique*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, 2013. Notons cependant que si Van Wesemael et Clément travaillent de concert à l'Université d'Amsterdam, Viard est professeur à l'Université de Provence.

¹⁰⁰ Murielle Lucie Clément, « Michel Houellebecq. Ascendances littéraires et intertextualités », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 93-107. Si certains de ces noms (Ellis, Proust, Baudelaire et Ducasse dit comte de Lautréamont) se retrouvent dans la liste précitée, c'est que d'autres critiques que Clément ont également établi les mêmes rapprochements dans leurs articles.

¹⁰¹ Jean-Louis Cornille, « *Extension du domaine de la Littérature* ou J'ai Lu *L'Étranger* », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 140.

¹⁰² Cornille trouve bien d'autres preuves chez Houellebecq de ces refontes : « Ainsi, les premiers mots des *Particules élémentaires* ("Le 1^{er} juillet 1998 tombait un mercredi") ne sont-ils peut-être pas sans évoquer ceux qu'on trouve au début de *La Nausée* : "Lundi 29 janvier 1932". Après Camus, voici donc Jean-Paul Sartre aux rayons de la bibliothèque minimale de Houellebecq. » Certes, Houellebecq n'a probablement pas *échappé* à Sartre. Néanmoins, si *La Nausée* commence par une date (et encore, ce « début » se situe après cinq pages de préambules), c'est parce que le lecteur est censé avoir entre les mains le *journal* de Roquentin ; quant à la phrase des *Particules* que cite Cornille, elle apparaît seulement après un prologue suivi d'un poème, tous deux écrits par un clone néo-humain, et qui mettent en abîme la fiction à venir, donnant à cette mention de la date une tout autre fonction dans l'économie du roman. En pratiquant ce genre d'analyses à la sauvette, il n'est pas étonnant qu'on se mette rapidement à dénombrer une foule d'intertextes et d'emprunts non reconnus. De la sorte, dès que le protagoniste d'*Extension* vomit, Cornille y trouve une seconde allusion directe à *La Nausée*. Etc.

le même recueil, un autre critique spécifie que l'esthétique houellebecquienne « fait résonner le pluriel des voix », selon l'idée que formule Borges dans l'une de ses nouvelles : « Il ne nous reste plus que des citations. Le langage est un ensemble de citations »¹⁰³. Quel est donc le statut (plagiat maquillé ou citation légitime) qu'il convient d'accorder à ces intertextes ?

Il est certain que Houellebecq pratique activement l'emprunt, le tissage intertextuel¹⁰⁴, les reprises de discours d'autrui marquées ou non. Mais l'hétérogénéité d'un texte tient à plusieurs choses, qu'il convient de distinguer. Maingueneau propose de différencier l'« hétérogénéité constitutive » qui découle du fait que le discours est « dominé par l'interdiscours » (ce que Bakhtine décrit comme un « dialogisme généralisé »), de l'« hétérogénéité montrée », qui apparaît comme une forme de citation active :

L'*hétérogénéité montrée* correspond à la présence localisable d'un discours autre dans le fil du texte. Mais on doit distinguer entre les formes *non marquées* de cette *hétérogénéité* et ses formes *marquées* (ou *explicites*). Les formes *non marquées* sont identifiables sur la base d'indices textuels divers ou grâce à la culture du destinataire (discours indirect libre, allusions, ironie, pastiche...). Les formes *marquées* sont signalées de manière univoque.¹⁰⁵

En cela, Houellebecq emploierait surtout les « formes non marquées » de l'« hétérogénéité montrée », qui requièrent une certaine acuité et un sens critique de la part du lecteur, voire une certaine érudition, pour être décelées. Or, moins cette hétérogénéité est marquée, plus la frontière est fine entre le pastiche et le plagiat, entre le détournement parodique et le premier degré. Ce qui est intéressant, c'est dans quelle mesure cette pratique est jugée illégitime par les critiques, de l'ordre de la fraude, de la supercherie ou de la contrefaçon, ou bien valorisée comme l'apanage d'une esthétique propre, la marque d'un « style ». Si Houellebecq a été accusé d'« absence de style »¹⁰⁶, alors même que son écriture est tout à fait reconnaissable, justement de par ce *décalage* qui ressort du télescopage de discours dissonants, et par son emploi de l'italique pour souligner une forme de hors-texte ou de *second degré*¹⁰⁷, entre autres, c'est parce que cette hétéroglossie est assimilée à une désingularisation, alors que le « style » est considéré comme éminemment personnel. Dans la multiplicité des intertextes, certains lecteurs ne trouvant pas ce qu'ils estimerait être une voix propre à Houellebecq, le postulat d'une absence constitutive surgit : absence de style, mais aussi absence de l'auteur derrière son texte comme garant d'une univocité. La présomption de tricherie se manifeste alors, soit

¹⁰³ Simon St-Onge, « De l'esthétique houellebecquienne », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 74, citant Jorge Luis Borges, « Utopie d'un homme qui est fatigué », *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.

¹⁰⁴ Houellebecq utilise lui-même l'expression de « tissage » pour parler de l'entremêlement de divers types de discours au fil du texte littéraire, jeu qu'il apprécie au point de chercher à glisser même des recettes de cuisine ou des modes d'emploi dans ses œuvres (« Michel Houellebecq. Vous avez dit plagiat ? », interview de Michel Houellebecq par Joseph Vebret, 5 septembre 2010, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=Zzdjpw06md4>, page consultée le 6 avril 2016). J'y reviendrai.

¹⁰⁵ Dominique Maingueneau, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, éd. cit., p. 71-72.

¹⁰⁶ Voir à ce sujet le mémoire de Samuel Estier, *À propos du « style » de Houellebecq*, éd. cit.

¹⁰⁷ Je me suis permis, au fil de ce mémoire, de pasticher un peu cet usage de l'italique, que je trouve plus souple que celui des guillemets, du fait que l'italique signale une hétérogénéité intégrée à la continuité du texte, un hors-texte qui n'est pas tout à fait un dehors, mais *fait rupture*.

que Houellebecq soit perçu comme un plagiaire, soit qu'il soit accusé de se vendre à un marché éditorial qui vise davantage le profit économique que la qualité littéraire.

Une part de la critique houellebecquienne, que je n'ai pas encore citée, entre ici dans le débat : il s'agit d'une forme de critique intermédiaire, très partisane (que ce soit pour ou contre l'écrivain), plus aiguë et plus tranchante que la critique journalistique, puisqu'elle ne publie pas que des articles, mais de véritables monographies, et dépourvue de l'aspiration à la scientificité que montre la critique académique. Cette critique, que j'appelle intermédiaire à défaut d'une qualification idoine, est constituée de personnalités culturelles (journalistes, éditeurs, écrivains) qui participent de l'intégration de Houellebecq dans le champ culturel et littéraire, et de la polémique autour de la place qu'il mérite de s'y voir attribuer. Elle est surtout active dans la deuxième phase du parcours de l'écrivain, c'est-à-dire après les premiers succès en librairie et les premiers remous médiatiques qui ont suivi la parution de *Plateforme* et le procès pour injure à l'islam¹⁰⁸, mais avant la consécration que représente dans une certaine mesure l'obtention du Goncourt. Elle témoigne d'une réception d'abord houleuse, très engagée sur le plan subjectif, où l'exigence de *prendre parti* influence et détermine la direction critique, de même que l'importance de donner à l'auteur une position dans le champ littéraire.

Il n'est dès lors guère étonnant que ce soit l'année de parution de *La Possibilité d'une île*, qui était en lice pour le Goncourt du début à la fin (lancé à grand renfort de mise en scène médiatique par Fayard, le nouvel éditeur de Houellebecq suite à un changement retentissant de maisons d'édition¹⁰⁹, puis pressenti pour le prix jusqu'à un vote final très serré, et défavorable, de l'Académie Goncourt¹¹⁰), en 2005 donc, que paraissent le plus grand nombre d'ouvrages rédigés par de fervents sympathisants ou des détracteurs déclarés de l'auteur. Parmi ces derniers, Denis Demonpion publie une « biographie non autorisée », Claire Cros rédige un « pamphlet d'anticipation » contre la déchéance et la médiocrité de la culture française contemporaine, Éric Naulleau lance un appel au secours, et Jean-François Patricola incrimine Houellebecq de « provocation permanente »¹¹¹. C'est chez ces critiques que l'accusation selon laquelle Houellebecq serait un auteur avant tout (voire exclusivement) commercial se fait la plus prégnante. Naulleau condamne l'« occultation de l'œuvre par l'homme »¹¹² due à « l'avènement d'un capitalisme littéraire », et se désole que Houellebecq parvienne à une

¹⁰⁸ Rappelons que Houellebecq avait qualifié l'islam de « religion la plus con » dans une interview pour le magazine *Lire* en septembre 2001, suite à quoi il a fait l'objet de poursuites de la part d'associations musulmanes pour injure et incitation à la discrimination et à la haine raciale. Un an plus tard, il est relaxé.

¹⁰⁹ Houellebecq a effectivement quitté Flammarion pour rejoindre le groupe Lagardère, en échange du financement de son film *La Possibilité d'une île*. Fayard aurait selon la presse « racheté Houellebecq » pour un million d'euros. Voir Jérôme Dupuis, « Houellebecq : les secrets du "transfert du siècle" », *L'Express*, 1^{er} mars 2005, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/houellebecq-les-secrets-du-transfert-du-siecle_809896.html, page consultée le 6 janvier 2016.

¹¹⁰ Voir Daniel Garcia, « Comment Michel Houellebecq a mis 12 ans pour décrocher le Goncourt », *L'Express*, 3 décembre 2010, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-michel-houellebecq-a-mis-12-ans-pour-decrocher-le-goncourt_941494.html, page consultée le 6 janvier 2016.

¹¹¹ Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005 ; Claire Cros, *Ci-gît Paris [L'impossibilité d'un monde] : pamphlet d'anticipation*, Paris, Michalon, 2005 ; Éric Naulleau, *Au secours, Houellebecq revient !*, Paris, Chiflet & Cie, 2005 ; Jean-François Patricola, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture, 2005.

¹¹² Éric Naulleau, *op. cit.*, p. 33.

notoriété imméritée¹¹³ qu'il déclare ouvertement vouloir combattre. Patricola affirme qu'il s'agit d'« une écriture de commande, qui colle à son temps, [...] use et abuse de raccourcis, quitte à se fourvoyer »¹¹⁴, et d'autres vont dans le même sens, mettant au jour « le soupçon d'une imposture »¹¹⁵. D'autre part, dans le but d'abolir tout soupçon de ce type, le camp des « pour » s'évertue à encenser ou justifier l'écriture houellebecquienne et à dresser une sorte de « portrait de l'artiste en ami », souvent intimiste et chaleureux.

Le premier, Dominique Noguez, qui a témoigné en faveur de l'écrivain lors du procès de 2002, raconte son expérience à ses côtés à travers un journal personnel fait de fragments de textes divers¹¹⁶. Il se propose d'offrir un portrait subjectif mais authentique de Houellebecq, et insère dans ce carnet de notes des opinions favorables sur ses qualités littéraires, le rattachant à bon nombre d'auteurs principalement issus du XIX^e siècle. Noguez se montre d'ailleurs si zélé et motivé dans sa démarche que son livre a été qualifié d'hagiographie par Patricola, comme le montre Korthals Altes qui précise : « Dans une dynamique assez classique, Noguez met d'abord Houellebecq sur un pied d'égalité avec une liste interminable de précurseurs. Rien que dans les deux premières pages et demie, celui-ci est comparé avec une trentaine de noms de la "haute littérature", suivis de bien d'autres, parmi lesquels presque tous les grands écrivains depuis Baudelaire (une overdose de persuasion que je vois comme l'expression d'un besoin de justification) »¹¹⁷. D'autres « sympathisants » suivront, amis ou simplement admirateurs de Houellebecq, parmi lesquels Olivier Bardolle, Fernando Arrabal, Aurélien Bellanger (qui par son ouvrage *Houellebecq écrivain romantique* achève de le placer dans une veine dix-neuviémiste), Juremir Machado da Silva, et plus récemment Bernard Maris, qui s'intéressait aux références extralittéraires relatives au monde économique chez Houellebecq¹¹⁸.

Outre l'aspect polémique du classement de Houellebecq dans la bibliothèque canonique des auteurs français (où le ranger ? a-t-il même le droit d'y entrer ?), ce que cet échange de positions révèle, c'est le besoin de défendre une idée de *ce que doit être la littérature* et de ce que doit être un *écrivain contemporain*. Il s'agit pour ainsi dire d'administrer et délimiter les

¹¹³ *Ibid.*, p. 48. Notons que ce phénomène n'est pas tout récent : au début de la carrière de Molière, par exemple, son contemporain Donneau de Visé s'interrogeait de même sur l'étendue de son « mérite », dans l'« Abrégé de l'abrégé de la vie de Molière » (texte reproduit dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, t. I, p. 1091-1098). Molière a-t-il connu une telle renommée immédiate parce qu'il présentait des qualités dramaturgiques réelles, ou bien était-ce parce qu'il était doué d'un opportunisme fructueux qui lui permettait de « se bien savoir servir de l'occasion » et de s'inscrire dans l'air du temps ? De toute évidence, les questionnements qui visent à déterminer la valeur intrinsèque d'un auteur ne datent pas d'hier.

¹¹⁴ Jean-François Patricola, *op. cit.*, p. 221.

¹¹⁵ Samuel Estier, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁶ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.

¹¹⁷ Traduction personnelle à partir de Liesbeth Korthals Altes, « Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, A Case », art. cit., p. 111 : « In a classic move he [Noguez] first puts him [Houellebecq] on equal footing with an endless list of precursors. In the first two and a half pages only, he is compared to some thirty "high literature" names, with many more to follow, among whom almost all the great writers from Baudelaire on (a persuasive overdose that I take to express a justification urge). »

¹¹⁸ Olivier Bardolle, *La Littérature à vif (Le Cas Houellebecq)*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004 ; Fernando Arrabal, *Houellebecq*, trad. Luce Arrabal, Paris, Le Cherche midi, 2005 ; Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010 ; Juremir Machado da Silva, *En Patagonie avec Michel Houellebecq*, trad. Erwan Pottier, Paris, CNRS éditions, 2011 ; Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014.

rôles de ces deux *institutions* (la « Littérature » et l'« Écrivain » acquérant presque une dimension institutionnelle, monumentale au premier sens du terme), leurs implications dans le monde ; il s'agit de juger de la valeur des paroles qu'ils diffusent, de l'étendue de leur engagement.

Qu'il soit question de défendre ou de décrier la position de Houellebecq, les arguments varient considérablement. Par exemple, pour Machado da Silva, qui suit en cela un idéal parnassien de la littérature, Houellebecq n'a pas à rendre compte au monde du contenu de ses romans, puisqu'il n'y a que leur forme qui importe : « Dans les romans de Houellebecq, seul le style compte. C'est une pure forme. Une forme pure. Seulement esthétique. » dit-il en conclusion de son témoignage, *En Patagonie avec Michel Houellebecq*¹¹⁹. Pour Bellanger, lui aussi défenseur du bien-fondé de l'écriture houellebecquienne, c'est exactement le contraire : le roman a un impact concret, dans la mesure où il est une exploration des possibles qu'offre le réel, et ainsi une mise à l'épreuve d'idéaux visant *in ultimo* à l'amélioration du monde.

Baudelaire, dans une attitude hautaine, oppose une esthétique à la réalité. Ce dandysme littéraire n'est pas la position ultime de Houellebecq, poète *et* romancier. L'écriture de romans, et plus spécialement de romans d'anticipation, consiste pour Houellebecq à opérer le délicat transfert des données poétiques vers le monde réel. Le roman d'anticipation expérimente la réalisabilité technique des idéaux poétiques, il mesure les chances concrètes que le monde peut laisser à des tentatives qui viseraient à l'améliorer.¹²⁰

Dans le camp des détracteurs, Cros rejoint curieusement Machado da Silva en isolant la littérature de l'espace intramondain, en lui ôtant sa part instrumentale ou simplement agissante dans l'univers social. Cependant, au lieu de suivre le plaidoyer du traducteur brésilien pour l'autonomie de la forme, elle déplore un vide constitutif de la littérature, fallacieuse et inopérante, dont profiterait Houellebecq pour se hisser sur la médiocrité humaine qu'il décrit dans ses fictions :

Où les souteneurs de l'auteur Houellebecq ont eu raison, c'est que la littérature est **révélatrice** du monde et plus simplement de notre Société, mais d'une part elle n'est qu'un épiphénomène de luxe ; elle peut bien traiter de la **merde** noire, elle reste au mieux une **brillante** explorée devant elle ; elle n'est pas actrice et sa puissance doit se développer à travers d'autres médias pour devenir *politique*. D'autre part, elle peut aussi être révélatrice de son **inexistence**, de son mensonge global¹²¹

Patricola se prévaut aussi d'une définition quelque peu grandiloquente de « la Littérature [lorsqu'elle] se pare d'une majuscule », pour conclure : « C'est [...] dans ce devenir nu où quelque chose s'écrit, se dit et sourd du néant pour atteindre au tréfonds, que s'établit la Littérature. À ce jour, l'écriture de Michel Houellebecq est absente de cet espace littéraire. »¹²² En somme, la présence ou l'absence de Houellebecq au sein d'un *espace littéraire* est au cœur d'une interrogation de plus grande ampleur sur l'image qu'on se fait de la littérature. Pour

¹¹⁹ Juremir Machado da Silva, *op. cit.*, p. 222.

¹²⁰ Aurélien Bellanger, *op. cit.*, p. 283.

¹²¹ Claire Cros, *op. cit.*, p. 11. On pourrait se demander en passant si l'étrangeté de son usage quelque peu baroque de la typographie vise à combler ce vide, cette « inexistence » de la littérature, ou si elle n'en serait pas le piètre et parodique exemple.

¹²² Jean-François Patricola, *op. cit.*, p. 283.

Patricola, il s'agit de « quelque chose qui s'écrit » comme par soi-même dans un « devenir nu », quelque chose qu'on voit « sourdre du néant » – une vision sublimée de la littérature, qui serait davantage une sorte de miracle autocréé, né d'une forme de génie profond et secret, qu'une pratique culturelle construite dans et par l'interaction sociale. Une vision quelque peu datée, aussi, découlant d'une approche essentialisante de la littérature à la Blanchot. La critique contribue de la sorte à la diffusion d'une image de l'écrivain et de la littérature qui reconduit certains mythes partagés et qui suscite certaines attentes, que la posture de l'auteur peut venir combler, ou vis-à-vis desquelles elle peut s'inscrire en porte-à-faux.

Il n'est pas insignifiant que soient amenés à se prononcer sur ces questions non seulement des universitaires et des rédacteurs d'articles de presse, dont c'est le métier, mais également des « intellectuels français », des personnalités de la culture, des agents du milieu de l'édition. La nécessité d'assigner une place à Houellebecq, de ranger son œuvre dans un espace prescrit et circonscrit, d'en garantir ou d'en nier la légitimité, de neutraliser l'hétérogénéité centrifuge de ses créations et de ses propos, bref, de canaliser le *phénomène Houellebecq* et d'y participer dans le même temps, résulte d'un besoin de définir le champ (culturel, littéraire, médiatique) pour s'y trouver une place à soi, et ainsi pour s'autodéfinir au sein de ce même champ. Dans cette perspective, Houellebecq deviendrait une sorte de figure prismatique dont l'aura rejallirait dans ses différentes formes sur tous ceux qui s'emparent de son cas. Donner à un auteur relativement méconnu ou nouveau un certain crédit en l'introduisant dans une bibliothèque canonique, autrement dit en lien avec d'autres écrivains qui *font autorité*, c'est bénéficier en retour d'une autorité qui se répercute de l'objet d'étude à celui qui l'étudie – et plus cet *auteur relativement méconnu* devient *reconnu*, plus ce rayonnement s'étend.

Cet effet a peut-être contribué à l'intérêt soudain et exponentiel que Houellebecq a suscité dans le milieu universitaire depuis le milieu des années 2000 – une dizaine d'années, tout de même, après la parution de son premier roman. Et c'est peut-être aussi ce qui a poussé les premiers critiques académiques à partir à la chasse aux intertextes, d'autant plus que « les universitaires français des lettres modernes qui s'intéressent à Houellebecq sont en effet le plus souvent non pas des spécialistes de la littérature contemporaine mais des spécialistes de la littérature du XIX^e siècle ou plus particulièrement du naturalisme. »¹²³ Ceci explique en partie pourquoi la majorité des vingt auteurs cités précédemment comme ayant été associés à Houellebecq remontent à cette époque. Mais le XIX^e siècle est aussi un cadre de référence majeur à partir duquel se définit une certaine imagerie (ainsi qu'une certaine autonomie) de l'écrivain, et dont découle une grande part de nos conceptions actuelles sur les rôles qu'un auteur peut ou doit adopter au sein d'une société. De par les références et les choix posturaux que Houellebecq emprunte, il est manifeste qu'il cherche à instaurer une scène d'énonciation

¹²³ Christian van Treeck, *op. cit.*, p. 527. C'est pourtant sans réfléchir à cette dimension biaisée du regard qu'il porte sur Houellebecq que Bruno Viard, lui-même « avant tout spécialiste du XIX^e siècle » (*ibid.*, p. 467), affirme sans ambages : « Le XIX^e siècle est bien le siècle de référence de Michel Houellebecq. » (« Faut-il en rire ou en pleurer ? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 35). Précisons que cette assertion n'est pas infondée ; mais manque peut-être d'autoréflexivité.

qui soit à la fois très contemporaine et inscrite dans un patrimoine reconnu et reconnaissable – le XIX^e siècle étant certainement celui qui concentre le plus de « grands noms » inclus dans un canon littéraire et philosophique stable, et situables aussi bien pour les lecteurs savants que pour le grand public.

2.4. Scénographie, posture et stratégie : la possibilité d'un non-lieu

Il est donc évident que Houellebecq lui-même souligne certaines parentés, que ce soit explicitement lors d'interviews, dans ses essais, ou de manière plus indirecte et souple par l'accumulation de citations dans ses fictions. En publiant l'un de ses premiers textes sur Lovecraft, en rédigeant des préfaces élogieuses en introduction à des ouvrages d'Auguste Comte ou Remy de Gourmont¹²⁴, Houellebecq manifeste très tôt, même à qui ne lirait que sa bibliographie, certaines affinités et affiliations. Par la suite, il se réclame aussi souvent de Schopenhauer et Baudelaire pour ce qui est de l'inspiration poétique ou d'une *éthique de l'écriture*¹²⁵, de Perec ou Borges pour ce qui est de la construction romanesque et de la méthode du « brouillage [entre] documents réels [et] fiction »¹²⁶, et invite, dans un constant dialogue avec ses critiques, à de nouveaux parallèles par le biais d'allusions. Il paraît dès lors tout à fait plausible que ces allusions, incorporées au sein de la fiction et teintées parfois d'une ironie qui met au lecteur attentif la puce à l'oreille, soient dirigées et adressées par l'auteur à ceux qui seront plus tard habilités à l'intégrer au catalogue des « granzécrivains »¹²⁷, à savoir en premier lieu les universitaires.

On peut comprendre la remarque suivante, faite par le personnage de Daniel1, humoriste de profession dans *La Possibilité d'une île*, à l'aune de cet effort conscient de positionnement : « on m'avait souvent comparé aux moralistes français, parfois à Lichtenberg ; mais jamais personne n'avait songé à Molière, ni à Balzac »¹²⁸. De fait, cette allusion renvoie à un espace littéraire qui est davantage celui de Houellebecq lui-même que celui de son personnage comédien de one-man-show. Molière, certes, permet de faire le pont entre les domaines du spectacle et du texte. Daniel1 comme Houellebecq peuvent lui être comparés pour leurs mises

¹²⁴ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* [1991], Paris, J'ai lu, 2005 ; « Renoncer à l'intelligence », préface à Remy de Gourmont, *L'Odeur des jacinthes*, Paris, La Différence, 1991 ; « Préliminaires au positivisme », *Auguste Comte aujourd'hui. Colloque de Cerisy (3-10 juillet 2001)*, Paris, Kimé, 2003.

¹²⁵ Schopenhauer, « ce philosophe honnête » (*Ennemis publics*, éd. cit., p. 149), possède une « attitude intellectuelle » qui « reste à [ses] yeux un modèle » ; et Houellebecq loue, à l'instar de Nietzsche, « sa probité, sa droiture », qualités qui se reflètent dans l'écriture par « son ton [et] cette espèce de bonhomie bourrue qui vous donne le dégoût des élégants et des stylistes » (« En présence de Schopenhauer », *Mediapart*, 1^{er} février 2010, disponible en ligne sur <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/010210/en-presence-de-schopenhauer-15>, page consultée le 7 juin 2016). C'est aussi Schopenhauer qui selon lui dicte, « avec sa brutalité caractéristique », « la première – et pratiquement la seule – condition d'un bon style » : « avoir quelque chose à dire » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 153). Quant à Baudelaire, non seulement il fait partie des « auteurs qui ont compté dans [sa] vie » (*Ennemis publics*, éd. cit., p. 11), mais Houellebecq avoue même avoir du mal à « [s']éloigner du modèle Baudelaire » (*ibid.*, p. 292).

¹²⁶ « Michel Houellebecq. Vous avez dit plagiat ? », interview de Michel Houellebecq par Joseph Vebret, déjà citée.

¹²⁷ Pour reprendre l'expression forgée par Dominique Noguez, « Le Grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, n° 86, Paris, Gallimard, 1995, p. 29-40.

¹²⁸ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 357.

en scène de leurs contemporains et d'eux-mêmes. Mais tandis que Daniel a « choisi un genre limité, qui ne [lui] permettrait pas d'accomplir, dans toute [sa] carrière, le dixième de ce que Balzac avait pu faire en un seul roman »¹²⁹, Houellebecq cumule sa pratique de romancier et un travail sur d'autres genres et média ; il est donc bien plus susceptible d'être comparé à Balzac¹³⁰. Cette invitation à la comparaison participe ainsi de sa scénographie, validant son ancrage réaliste et son approche éthologique des comportements humains.

De même, dans *Soumission*, une triangulation évidente s'établit entre Huysmans, auteur fin-de-siècle dont l'esthétique décadente avait déjà été à de nombreuses reprises assimilée à celle de Houellebecq¹³¹, le personnage de François, professeur d'université spécialiste de Huysmans, qui tente de suivre ce dernier dans son parcours religieux et finit par se voir attribuer l'édition Pléiade de ses œuvres, et Houellebecq en personne, qui confie ailleurs avoir traversé une assez semblable tentative manquée de conversion au christianisme. Deux choses se jouent au travers de cette triangulation. La première tient à l'appel lancé par Houellebecq au milieu universitaire : malgré certaines descriptions sarcastiques et sommaires du fonctionnement académique dans *Soumission*, il ne fait pas beaucoup de doute que Houellebecq ambitionne d'être intégré à un canon littéraire validé par l'université. En établissant lui-même un flagrant parallèle avec Huysmans, il s'invite dans les rangs par le détour de la fiction¹³² – encore une scénographie qui valide à la fois la *littérarité* de son écriture, à la fois ses propres opinions sur d'autres auteurs canoniques telles qu'exprimées dans ses textes et dans les médias. Sous l'égide de l'autorité fictive de François, c'est Houellebecq qui instaure une scène de parole *déjà inscrite* dans un champ académique.

Le deuxième enjeu de ce triangle Huysmans-François-Houellebecq se déploie autour de la question de la conversion chrétienne : présentée comme réussie pour Huysmans, fantasmée puis bêtement ratée pour François, espérée puis avortée pour le Houellebecq d'*Ennemis publics*. En effet, la narration fictionnelle de son dernier roman permet à Houellebecq de remettre en scène de manière (auto)parodique un épisode qu'il avait confié dans sa correspondance avec Lévy sous le ton de l'aveu intime :

Je me revois surtout, bien des dimanches, *assister à la messe*, et cela pendant longtemps, dix ans, vingt ans peut-être [...]. Et pendant cinq à dix minutes, chaque dimanche, je croyais en Dieu ; et puis je ressortais de l'église, et tout s'évanouissait, très vite, en quelques minutes de

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ C'est d'ailleurs ce que fera Bruno Viard deux ans après la sortie de *La Possibilité d'une île*, « Faut-il en rire ou en pleurer ? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 31-42.

¹³¹ Voir entre autres Ieme van der Poel, « Michel Houellebecq et l'esprit "fin-de-siècle" », *Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 47-54 ; Sabine van Wesemael, « L'esprit fin de siècle dans l'œuvre de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, sous la dir. de Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons et Danièle de Runter-Tognotti, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 13-38 ; Jean-Michel Wittmann, « Michel Houellebecq : entre individualisme postmoderne et décadence fin de siècle », *Roman 20/50*, n° 56, décembre 2013, p. 169-176, disponible en ligne sur http://www.academia.edu/6452080/Michel_Houellebecq_entre_individualisme_postmoderne_et_d%C3%A9cadence_fin_de_si%C3%A8cle, page consultée le 11 janvier 2016.

¹³² Le jour où Houellebecq sera édité en Pléiade, on rappellera peut-être sa réputation de prophète capable d'anticiper dans ses romans les événements géopolitiques ou culturels qui suivent leurs parutions.

marche dans les rues parisiennes. Cela, peu de gens le savent [...]. Et puis j'ai laissé tomber, j'ai finalement laissé tomber, après une ultime et dérisoire tentative de suivre la préparation au baptême pour adultes.¹³³

Par un retournement carnavalesque, ce récit désabusé et très « premier degré » est reconduit dans *Soumission* en une version grotesque, lorsque François, envoûté par une statue de la Vierge qu'il voit bouger, réalise qu'il est « victime d'une crise d'hypoglycémie mystique », et finit par se relever « au bout d'une demi-heure, [...] définitivement déserté par l'Esprit, réduit à [son] corps endommagé, périssable », avant de « [redescendre] tristement les marches en direction du parking. »¹³⁴ Ici, ce n'est pas l'*ethos* du personnage de fiction qui précède la conduite posturale et dicte ensuite celle-ci¹³⁵, mais plutôt l'inverse : le personnage de fiction rejoue de manière farcesque et décalée l'impossible tentative bien réelle, devenue tentation désespérée, de croire en Dieu – car pour Houellebecq écrivant à Lévy, « un monde sans Dieu, sans spiritualité, sans rien, a de quoi faire *terriblement flipper*. »¹³⁶ Dans cet exemple surgit une question fondamentale concernant la posture de Houellebecq. Ce parallèle avec le personnage de François, qui lui-même tente de suivre les traces de son écrivain-modèle Huysmans en *rejouant le rôle* de celui-ci tel qu'il se l' imagine, peut nous amener tout naturellement à postuler que le récit que Houellebecq fait dans sa correspondance n'est autre qu'un jeu de posture, un autoportrait en écrivain incroyant qui mime la sincérité par des effets dans le texte, mais qui ne renvoie à rien d'autre qu'une énième image fictive de l'auteur. Et ce d'autant que la correspondance avec Lévy avait *dès le départ* été pensée en vue d'une publication, et n'a rien de l'échange de lettres privées entre amis.

Toutefois, pourrait-on, et selon quels critères, faire l'hypothèse qu'il s'agirait là d'un « véritable aveu », détaché de toute détermination posturale ? Auquel cas ces deux scènes de conversion manquée ne seraient pas simplement les deux facettes d'une même posture jouée dans et hors de la fiction, mais l'écho d'un même doute fondamental et profond exprimé en confiance dans la correspondance, puis exploré avec une distance autocritique au travers de la fiction.

En considérant effectivement la posture comme un *effort de positionnement* de la part de l'écrivain, le risque est de faire équivaloir l'ensemble de ses prises de parole à un jeu social, une stratégie étudiée, ou une projection, une réflexion derrière laquelle se cache, inatteignable, la personne intime et privée. Toutefois, il me semble que toute attitude de Houellebecq n'est pas simplement réductible à des *effets de posture*, et qu'il existe des actes et prises de parole qui ne soient pas (ou peu) conditionnés par la nécessité d'une inscription dans un champ. Même si la « sincérité » ou l'« authenticité » de l'écrivain ne peuvent être décelées autrement que comme effets, dans la discursivité et dans les manifestations d'un *ethos*, peut-on postuler des espaces où la posture est en quelque sorte

¹³³ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 142-144.

¹³⁴ *Soumission*, éd. cit., p. 169-170.

¹³⁵ Meizoz, on l'a vu, mentionnait que Houellebecq comme Céline reconduisaient les attitudes de leurs protagonistes dans l'espace public.

¹³⁶ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 143.

moins prégnante, moins déterminante, où il est possible de déceler une plus grande présence de l'auteur ? Existe-t-il en somme des conditions de possibilité d'expression d'une forme d'intimité ou de franchise, dans la relation à un lectorat privilégié, au travers d'un propos moins médiatisé, par exemple ? La correspondance entretenue avec Lévy, qui se situe sur une scène générique très particulière (entrant de plain-pied dans le domaine du familier et du secret), offrirait-elle un espace d'échange moins en vue et donc plus propice à une forme de *franc-parler* ? Pourrait-on par ailleurs imaginer que le premier essai sur Lovecraft, ou les recueils de poésie très confidentiels de Houellebecq, précédant sa notoriété et sa médiatisation, seraient affranchis de la dimension posturale ? Ou, à défaut d'en être pleinement affranchis, y a-t-il des territoires de l'œuvre ou des espaces de parole *à part*, qui pourraient se situer en amont d'une récupération posturale systématique ? Y a-t-il des *zones du dehors*¹³⁷, où les tentatives d'éclairer la démarche de l'auteur sous la perspective de ses *efforts de positionnement dans le champ* parviendraient à un non-lieu ? En somme, est-ce que l'ensemble des conduites, publiques ou fictionnelles, de l'écrivain tombent automatiquement sous l'éclairage de la posture ?

¹³⁷ *La Zone du dehors* est le titre d'un roman de science-fiction d'Alain Damasio. En poursuivant la réflexion sur l'œuvre comme cartographie, il serait passionnant de s'interroger sur les rapports de l'écriture houellebecquienne à l'utopie, aux non-lieux, aux dehors (de la littérature, du texte, du monde). La part science-fictionnelle de son œuvre tend effectivement vers un dehors (on pourrait se diriger sur ce point vers l'ouvrage de Marc Angenot, *Les Dehors de la littérature. Du roman populaire à la science fiction*, Paris, Champion, 2013), et Marc Atallah proposait lors du colloque *Les Voix de Michel Houellebecq* (Université de Lausanne, 3-4 mars 2016) une enquête sur les utopies dans les romans houellebecquiens. En hiver 2016 est aussi amené à paraître sous sa direction un volume de la revue *ResFuturæ* consacré à Houellebecq et la SF, qui étendra peut-être cette étude au-delà de la production romanesque. Cela dit, le rapport à l'extériorité, à l'interstitiel, à un hors-champ, un à-part du monde, à une possibilité de suspension méditative, fait fondamentalement partie de la création houellebecquienne et de son interrogation latente autour de la question de la présence – j'en esquisserai quelques aspects au fil de ce mémoire.

3. Multiplication des supports et déploiements de présence

Comme en témoigne le chapitre précédent, la multiplicité d'approches adoptées par la critique reflète la diversité des postures et discours mis en jeu par Houellebecq (dans et hors de la fiction). Mais y a-t-il, au-delà de cette diversité irréductible et déroutante, une *unité* dans son travail d'écrivain et artiste ? Après avoir cherché à éclairer l'œuvre de manière toujours neuve et originale, la critique s'est plus récemment préoccupée de cette question, comme par un besoin de synthèse qui permette de faire sens de toutes les analyses accumulées. À la suite de deux colloques (Édimbourg 2005 et Amsterdam 2007) sur *Le Monde de Houellebecq*, un troisième portait sur *L'Unité de l'œuvre de Houellebecq* (Marseille 2012), donnant lieu à un ouvrage collectif du même titre. Ce désir ou fantasme d'une unité de l'œuvre semble traduire une volonté à la fois de *résumer* ce qui a été dit sur elle, mais aussi de *réduire* en quelque sorte l'inquiétante hétérogénéité de l'œuvre, de la contenir. Et ce même s'il s'agit de situer cette unité dans une binarité, comme le fait Bruno Viard, qui perpétue l'idée d'une sorte de Houellebecq Double-Face¹³⁸.

À nouveau, cette tendance s'inscrit en porte-à-faux par rapport aux conceptions de Houellebecq, qui anticipe et critique cette soif de cohérence, mais dans un autre cadre. Au début de sa préface à une anthologie poétique de Remy de Gourmont, il fait remarquer que l'aspect protéiforme d'une œuvre comme la sienne, mêlant essais et poèmes, fait obstacle à l'instinct de catégorisation de la critique :

Tout ceci, évidemment, risque de déplaire. On préfère les œuvres *cohérentes*, c'est-à-dire uniformes ; sans doute parce qu'elles permettent un cataloguage [sic] plus aisé. Gourmont, essayiste subtil ; point final. S'il le faut, on retranchera les ouvrages déviants, jusqu'à obtention de la cohérence recherchée. [...]

Remy de Gourmont, essayiste ? On pourrait dire poète, aussi bien.

Essayiste, poète : les deux mots, accolés, jurent un peu ; Gourmont s'en rend bien compte.¹³⁹

À l'instar de Remy de Gourmont, Houellebecq mobilise aussi bien la poésie que l'essai : chez lui, les deux genres en viennent même souvent à cohabiter dans un seul texte, ou à faire incursion dans d'autres genres ou média – s'invitant dans ses romans ou ses films, par exemple. On ne peut pas, dès lors, postuler de manière définitive un *genre mineur* chez Houellebecq, et il serait réducteur d'établir une hiérarchie arrêtée entre ses différentes productions. Chacune contribue, dans sa singularité formelle, à la fondation d'un univers multimodal.

Notre auteur fait entendre différentes voix, produit différentes images de lui-même et du monde, selon le support choisi. Il s'agira de mettre en valeur d'une part la question de la matérialité des média qu'il sollicite, d'autre part celle de la relation qu'il établit avec chacun de ces espaces, de ces lieux d'expression. D'une part, on pourra se demander : quelles sont les

¹³⁸ C'est un des chevaux de bataille de Bruno Viard. Voir entre autres « Michel Houellebecq cynique et mystique », *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 81-92, et « Houellebecq, cynique et angélique à la fois », interview de Bruno Viard, propos recueillis par Éléonore Sulser, *Le Temps*, 8 novembre 2010, disponible en ligne sur <https://www.letemps.ch/culture/2010/09/04/houellebecq-cynique-angelique>, page consultée le 27 mai 2016.

¹³⁹ Michel Houellebecq, « Renoncer à l'intelligence », préface à Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 9.

possibilités techniques et discursives qu'offre chaque médium ? comment circule-t-il, à quel public s'adresse-t-il ? quel est l'horizon d'attente qu'il dessine pour le lecteur/spectateur ? et pour l'auteur ? D'autre part, on s'interrogera sur ce que dit Houellebecq de sa propre perception de ces divers média ou genres, sur le rôle qu'il leur fait jouer dans son œuvre, sur l'attachement ou au contraire la distance qu'il exprime en regard du cadre qu'il adopte. Dans quelle mesure joue-t-il la carte de la sincérité ou de l'intimité dans certains espaces textuels¹⁴⁰, et dans quelle mesure privilégie-t-il (ailleurs) un positionnement stratégique ?

Il est tout à fait envisageable que Houellebecq puisse être à la fois sincère et stratège dans certaines représentations posturales de lui-même. On peut néanmoins postuler un continuum entre spontanéité et tactique, en envisageant que certains espaces de l'œuvre sont particulièrement exposés et propices à une mise en scène de soi pensée peut-être en amont et surtout adaptée aux exigences d'un champ, visant à un positionnement avantageux dans ce champ, tandis que d'autres espaces plus discrets sont davantage ouverts à une expression de soi plus libre et spontanée. Quel est en somme le degré d'investissement de Houellebecq au sein de chaque espace ? Y en a-t-il où il serait *plus présent* que d'autres, moins limité à un jeu de posture, voire plus *engagé* ?

S'il y a une unité à l'œuvre, celle-ci est toujours en tension : loin d'être dépourvue de cohérence, l'œuvre est comme traversée par des forces centrifuges et centripètes qui lui permettent de se maintenir dans un dynamisme constant. En fin de compte, la seule unité qu'on puisse concrètement établir se tient peut-être dans la personne de l'auteur¹⁴¹, dont l'identité, on l'a vu, est elle-même en perpétuelle tension. Plutôt que d'envisager l'« œuvre » de Houellebecq selon une définition statique, figée, comme le *résultat* d'un travail, comme un produit fini, il est bien plus fertile de la comprendre selon une perception évolutive, comme une activité, un travail *en cours*. Dans ce contexte, le terme de « performance », parce qu'il appartient au monde de l'art plus qu'à celui des lettres, permet d'ouvrir la notion d'œuvre à une dimension active et interactionnelle : l'univers de Houellebecq se donne à lire également dans ses actes et sa présence scénique. Chaque genre ou médium devient alors une *scène de parole*, permettant différents jeux :

Selon une technique empruntée à l'art contemporain [...], ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*.¹⁴²

¹⁴⁰ L'adjectif « textuel » est employé ici dans une compréhension large du terme : comme le dit Rémy Besson, « le vocable "texte" entendu dans un sens élargi peut renvoyer à un film, à un son, à une représentation théâtrale ou à une image » – même si « son usage est considéré comme symptomatique d'une forme de biais dans l'analyse » (Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *HAL*, 1^{er} juillet 2014, disponible en ligne sur <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325>, page consultée le 26 mars 2016.). Le terme « médiatique » serait plus juste ici, mais je préfère ne pas l'employer par risque de confusion avec sa définition « journalistique ».

¹⁴¹ Houellebecq s'en revendique : « Si l'on considère tous mes poèmes, on s'aperçoit qu'il n'y a pas d'autre unité que moi. Ce qui est déjà important. À supposer qu'il existe des lecteurs qui m'aiment beaucoup, alors ils font comme je fais avec les auteurs que j'aime : ils lisent tout. Car ce qu'on cherche, au fond, c'est le contact avec une personnalité. » (Sylvain Bourmeau, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », *Libération*, 1^{er} avril 2013, disponible en ligne sur http://next.liberation.fr/culture/2013/04/01/mieux-vaut-s-ecouter-parler-on-est-plus-heureux_892904, page consultée le 17 mai 2016).

¹⁴² Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable », art. cit., p. 148.

Cependant, la tension surgit dès lors qu'on s'interroge sur la part consciente et calculée de ce « surjeu » : Houellebecq est-il continuellement en train d'incarner un personnage en exacerbant voire singeant sa propre conduite, ou déplore-t-il sincèrement une situation qui l'enferme dans un rôle dont on refuse de le voir sortir ? Le lecteur, entraîné au fil des textes à déceler diverses formes d'ironie chez Houellebecq, est parfois instamment invité à lire certains énoncés *au premier degré*. L'ironie, alors, ne serait plus celle de Houellebecq ; au contraire, ce dernier se présente, sur le ton de la confiance sincère, comme accablé par l'*ironie du sort* :

J'étais aussi mal fait que possible, en général, pour tenir un rôle public. J'aurai passé ma scolarité à essayer d'éviter de me faire remarquer, et ma vie professionnelle dans des dispositions d'esprit presque identiques. Et voyez, maintenant, où j'en suis !... Ma destinée est vraiment ridicule.¹⁴³

Stratège ou victime, manipulateur ou bouc émissaire ? Évidemment, il serait dérisoire de vouloir trancher entre ces pôles, et bien plus intéressant en revanche d'envisager comment ces deux statuts informent notre lecture de l'œuvre, comment ils tiraillent cette dernière (et comment elle nous tireille nous-mêmes en tant que lecteurs) entre différentes interprétations possibles, selon qu'on sollicite plus ou moins notre distance critique ou notre faculté d'empathie.

L'une des questions centrales du colloque et du recueil sur *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq* était la suivante : « Existe-t-il un rond-point à partir duquel on puisse apercevoir toutes les directions selon lesquelles cette œuvre se distribue ? »¹⁴⁴ La question, somme toute, paraît peu pertinente dans notre cas, puisque le seul « rond-point » envisageable semble être occupé par la personne de Houellebecq, dont l'*intérieurité* demeure inatteignable. Autrement dit, ramener l'œuvre entière à un centre, à un point nodal, une perspective unique, induit le risque d'assujettir l'ensemble des voix et des regards qui s'y font écho à une interprétation exclusive et homogène. Au lieu de la métaphore du rond-point, qui invite pour ainsi dire le lecteur/critique à s'installer en *gardien de panoptique*, celle de la *carte* semble plus judicieuse, et l'intérêt prêté lors des premiers colloques au *monde de Houellebecq* plus porteur. À partir de là, l'interrogation qui présidera à ce chapitre sera plutôt : « Peut-on ébaucher une cartographie qui atteste de la variété des territoires génériques et intermédiaires de l'œuvre, qui donne à voir les liens et résonances qu'ils établissent entre eux, et qui rende compte de la manière dont Houellebecq s'en empare pour y décliner les facettes de sa posture – tout en montrant que certains territoires peuvent être des niches, des poches de résistance où l'auteur n'est pas livré aux mêmes impératifs de construction d'un *ethos* ? »

3.1. Lignes d'horizon pour une approche inter/trans-médiale

Quelques notions complémentaires, que je résumerai brièvement ici, permettront de clarifier la façon dont de multiples contenus et supports médiatiques peuvent entrer en correspondance au sein d'une (ou plusieurs) œuvre(s) contemporaine(s). Le champ de la théorie des médias est trop vaste et complexe pour que soient abordées ici plus que quelques idées générales qui

¹⁴³ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 224.

¹⁴⁴ *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 9.

aideront à penser l'œuvre houellebecquienne – parmi elles, je retiendrai surtout les concepts d'intermédialité et de transmédia, qu'il s'agira premièrement de contextualiser et définir.

En 1991 paraît le *Cours de médiologie générale* de Régis Debray, discipline qu'on peut définir ainsi : « La médiologie n'est [...] pas une science des médias, c'est un effort pour mettre en relation tout ce qui concourt effectivement à faire culture, avec une attention, précise mais non exclusive, aux dispositifs matériels de diffusion. »¹⁴⁵ Elle offre l'intérêt d'adopter un *objectif grand angle* et de proposer des analyses intrépides et percutantes. Mais elle court du même coup « le risque [...] de verser dans un déterminisme rapide, qui fait l'économie de la complexité des situations »¹⁴⁶. On lui a par conséquent reproché un certain « déterminisme technologique », qui tendait parfois à affirmer « le primat des faits techniques sur les faits de culture »¹⁴⁷ et faisait fi de l'intrication entre les différents supports présents dans une même culture, les pratiques sociales et institutions qui les valident.

À la même période, « c'est-à-dire au milieu des années 1990, la volonté de théoriser la notion d'*intermédialité* naît d'un désir de considérer les *relations* entre les médias comme un objet d'étude à part entière »¹⁴⁸. Au carrefour entre intertextualité, interartialité, interdiscursivité et intericonicité¹⁴⁹, l'intermédialité vise à décroiser autant que possible les disciplines et les sujets d'étude (c'est-à-dire ne pas prendre uniquement pour objet les productions artistiques, ne pas se cantonner à une analyse interne ou à un regard sociologique). Selon Rémy Besson, elle vise en somme à « accorder une égale importance au contenu de l'artefact analysé – production de sens – et à la manière dont celui-ci est mis en forme sur un support donné – production de présence. »¹⁵⁰

Besson n'explicite pas ce qu'il entend ici par « production de présence ». Mais l'idée qu'un médium puisse, davantage ou mieux qu'un autre, générer des *effets de présence*, produire de l'*être-là*, ouvre à des perspectives intéressantes dans le cas d'un Houellebecq qui s'absente derrière la multiplication des reproductions de son image médiatique, tout en apparaissant plus présent, plus tangible et singulier, dans certaines de ses productions. Le terme « présence » a bien sûr plusieurs acceptions. Il peut se définir comme une *capacité à s'imposer au public* (dans le cas d'un acteur), comme le « fait d'être un objet de conscience, de souvenir », ou comme le

¹⁴⁵ Yves Jeanneret, « La médiologie de Régis Debray », *Communication et langages*, n° 104, 2^e trimestre 1995, p. 6, disponible en ligne sur http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_104_1_2583, page consultée le 25 mars 2016. Partant du principe que la culture humaine est en grande partie modelée par les moyens techniques de diffusion de l'information, Debray la divise en trois grandes périodes : « l'âge de la parole (logosphère), de l'écriture (graphosphère) [et] de l'écran électronique (vidéosphère) » (*ibid.*, p. 12-13). Jeanneret établit une comparaison intéressante entre cette répartition schématique des grands âges historiques et celle que propose Comte, dont nous reparlerons, entre âge théologique, âge métaphysique et âge positif.

¹⁴⁶ Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, 2010, p. 253.

¹⁴⁷ Yves Jeanneret, art. cit., p. 18.

¹⁴⁸ Rémy Besson, art. cit.

¹⁴⁹ Inutile ici de définir chacun de ces termes (pour ce faire, voir l'article de Besson) : ce que montre la somme de ces « inter- », c'est la volonté parfois exacerbée d'envisager les œuvres et les discours dans une dynamique relationnelle, en mettant au jour les réseaux de sens et d'influence qui s'établissent entre chaque modalité expressive ou espace discursif et ce qui l'entoure, entre le créateur et son lecteur/récepteur, entre les institutions et le public, etc.

¹⁵⁰ *Idem.*

« caractère encore vivant » de quelque chose, son « efficacité »¹⁵¹. La *présence* d'un auteur ou artiste dans son œuvre, dans l'esprit du public et sur la scène culturelle du moment, est donc en lien étroit avec l'efficacité des média à le représenter, avec la capacité d'un médium ou d'un genre à s'imposer par rapport à d'autres. Faire le choix d'un support (et d'un cadre de production) qui permette une diffusion à grande échelle n'a pas les mêmes implications qu'opter pour un genre plus « obscur », élitaire ou marginal. Mais ce qui permet à une œuvre de s'imprimer dans les esprits pour y rester durablement comme « objet de conscience », et lui confère ainsi un surplus de présence, c'est aussi sa capacité à « produire du sens », comme le suggère Besson. Contenu et matérialité de la forme sont interdépendants ; et dans la même mesure où la médiologie a pu paraître limitée à une vision excessivement matérialiste des faits culturels, une approche qui ferait fi de cette matérialité ne pourrait également aboutir qu'à une analyse partielle.

L'intermédialité, selon Besson, a quatre « champs d'application » autour de quatre notions clés :

- la *coprésence* (« étudier la présence au sein d'un artefact donné de formes relevant, au départ, de médias différents » et « étudier ce qui se joue entre [ces] différents médias »)
- le *transfert* (« tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures »)
- l'*émergence* (« comprendre [les] dynamiques de distinctions entre médias » – « les études intermédiales s'intéressent alors à la formation de nouveaux médias »)
- le *milieu* (penser le médium dans son inscription sociale, comme « ferment de la constitution des liens de la communauté », « comme un espace, tout à la fois très concret et imaginaire, que les membres du groupe mis en relation habitent »)¹⁵².

Ainsi, les média ne sont pas seulement un fait social, mais fondent des sociabilités : société(s) et média(s) se construisent et se remodelent ensemble¹⁵³. Les notions qui m'intéressent le plus ici sont celles de *coprésence* et de *milieu*. Cette dernière a déjà été exploitée au cours du chapitre précédent, et continuera d'être au cœur d'une analyse de l'œuvre de Houellebecq qui se veut attentive au contexte et historicisée. Le principe de coprésence sera quant à lui particulièrement fertile pour envisager les relations entre plusieurs média au sein d'un même ouvrage (ou d'une même production culturelle, vu que l'objet analysé peut aussi bien être un film ou une exposition). Ladite production peut être interprétée comme intermédiaire dès lors qu'elle intègre des formes hétérogènes : elle n'a pas besoin d'être elle-même une œuvre composite (ce qui serait le cas du roman-album photo *Lanzarote*), mais peut simplement jouer sur la citation ou la référence à une autre œuvre (qu'il s'agisse d'une œuvre du même auteur, ou d'un autre – à ce propos, il me paraît curieux de noter que l'intermédialité

¹⁵¹ Définitions issues du *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., vol. 3, p. 2034.

¹⁵² Rémy Besson, art. cit.

¹⁵³ « Cela explique notamment l'usage du terme "médialité" (et non de celui de médium) dans le néologisme intermédialité. Il n'est plus question de mettre en relation des éléments étant potentiellement séparés, mais d'appréhender des agencements, des systèmes complexes de relations, qui sont constitutifs d'un ensemble : d'un intermédia. Le préfixe *inter* désigne alors le fait d'étudier ce qui advient *entre* les trois aspects du média : *inscription sensible*, *support* et *milieu*. » (*Idem*).

dépasse les frontières de l'auctorialité)¹⁵⁴. Les exemples de coprésence, à différents degrés, sont donc fréquents chez Houellebecq. J'en évoquerai quelques-uns dans la suite de ce chapitre, mais non sans avoir auparavant examiné une autre conception susceptible d'éclairer les développements actuels des relations entre média et fictions : le transmédia.

Plus récemment, en effet, Henry Jenkins invoque la « narration transmédia » (*transmedia storytelling*)¹⁵⁵ comme nouveau mode de création de récits par-delà les frontières médiatiques. Le phénomène, né en partie de l'explosion du numérique et des nouvelles formes culturelles et communicationnelles qu'il rend possibles, dépasse celui de l'intermédialité car il suppose d'autres dynamiques de création et d'échange. L'exemple des séries télévisées (qui ne se regardent plus vraiment sur une télévision d'ailleurs) est parlant : les scénarios s'écrivent en équipe, et en interaction avec un *fandom* (ou une communauté de fans) qui communique ses idées en ligne et devient un *public engagé*. Voici la définition de Jenkins :

« Le *transmedia storytelling* représente un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont dispersés systématiquement à travers de multiples plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque médium apporte sa propre contribution pour le développement de l'histoire ». Cette définition comporte deux éléments fondamentaux : une intertextualité radicale et une multimodalité.¹⁵⁶

La démarche d'abord littéraire de Houellebecq diffère de celle des « franchises transmédiées » car elle n'est pas contrainte par les mêmes impératifs commerciaux (le statut d'écrivain de littérature étant tout à fait particulier en France), ni par les mêmes attentes d'un public participatif et impliqué en communautés. Cependant, il est important de la situer à une époque où l'élaboration des fictions à travers différents média est devenue un phénomène répandu et familier, pour un public habitué à suivre le parcours d'un artiste ou même d'un personnage sur différents supports, à voir une œuvre non seulement se décliner en « produits dérivés », mais se *construire* à travers plusieurs formes et domaines en même temps. Une narration transmédia n'équivaut pas à une histoire simplement *adaptée* dans un autre médium (un roman adapté au cinéma, par exemple) ; elle est une fiction qui prend de l'ampleur, s'approfondit et se déploie « *au travers de plusieurs plateformes* »¹⁵⁷. Et l'on sait à quel point ce terme de *plateforme* n'est pas anodin, puisque Houellebecq l'a choisi comme titre de son troisième roman – j'en reparlerai.

Notre auteur s'inscrit de la sorte dans le paradigme d'écrivains contemporains déclinant leur travail sur plusieurs média. Parmi bien d'autres exemples, Bernard-Henri Lévy, Frédéric Beigbeder, Virginie Despentes, Jean-Philippe Toussaint, Philippe Claudel sont non seulement écrivains, mais aussi scénaristes, réalisateurs, acteurs, musiciens, photographes. Or, si cette

¹⁵⁴ « Le niveau minimum d'intégration d'un média à un autre est la référence ou la citation. Par exemple, le titre d'un film ou un extrait de dialogue peut être mentionné (explicitement ou non) dans un roman. Il est alors possible de considérer que cette forme devient intermédiaire. Pour autant, c'est surtout le regard porté par le chercheur qui la constitue en tant que telle. En identifiant des *effets de sens* spécifiquement produits par cette intégration, le chercheur propose une interprétation intermédiaire. » (*Idem*).

¹⁵⁵ Henry Jenkins, *La Culture de la convergence : des médias au transmédia*, [2006], trad. Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, Médiacultures, 2013.

¹⁵⁶ Henry Jenkins, « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling », trad. Mélanie Bourdaa, *Terminal*, n° 112, 2013, p. 13, disponible en ligne sur <http://terminal.revues.org/455>, page consultée le 29 mars 2016.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

tendance ne date certes pas d'hier (en témoignent des exemples antérieurs comme Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cocteau), la démarche de ces écrivains contemporains diffère de par sa dimension éditoriale et *marketing* : leurs multiples activités, mises en valeur médiatiquement et commercialement, contribuent au façonnement de figures d'écrivains-artistes dont le nom devient une sorte de « marque »¹⁵⁸, ou un label. L'œuvre estampillée du nom de l'auteur, reconnaissable pour le grand public, acquiert ainsi une valeur économique et culturelle avérée. En effet, les photographies de Houellebecq exposées à Paris, par exemple, suscitent un intérêt largement accru de la part du public *parce qu'elles sont signées « Houellebecq »*. Même si la dimension économique n'exerce pas les mêmes contraintes sur un écrivain de littérature que sur un producteur ou réalisateur de séries télévisées, elle mérite d'être prise en compte comme facteur conséquent dans la relation entre l'écrivain, ses éditeurs, son public, et surtout son œuvre. Si cette dernière est pensée comme un ensemble sur le plan de la création, elle l'est aussi sur le plan commercial.

L'un des critères qui forment le transmédia et qui mérite d'être retenu pour caractériser l'actualité et le fonctionnement de l'œuvre houellebecquienne, c'est ce que Jenkins appelle « la création d'un univers ». Selon un scénariste anonyme qu'il cite, le noyau d'un film, son point de départ, reposait il y a quelques années sur une *histoire*. Puis avec le développement des suites, il a fallu proposer un bon *personnage* qui puisse traverser plusieurs histoires. « *Et maintenant, il faut présenter un univers parce qu'un univers permet de développer plusieurs personnages et plusieurs histoires à travers plusieurs médias* »¹⁵⁹.

Le critère suivant, celui de « sérialité », me semble corrélé à cette nécessité de développer un univers sur différents supports : il va de soi qu'une des possibilités d'extension de l'univers consiste à poursuivre l'histoire chronologiquement (en envisageant des suites ou des préquelles¹⁶⁰). Dans cette optique, il serait plausible de lire *La Possibilité d'une île* comme une suite des *Particules élémentaires* (reprise de l'univers science-fictionnel esquissé sous une forme utopique à la fin du premier des deux romans, et qui est ensuite renversé en dystopie et considérablement approfondi au cours du second). Mais pourrait-on considérer *l'ensemble* de l'œuvre houellebecquienne comme une narration transmédia ?

Avant de tenter de répondre à cette question, notons que l'univers transmédiatique n'est pas imperméable au nôtre ; le spectateur peut y entrer (phénomène d'*immersion*) et, à l'inverse, monopoliser dans son quotidien des aspects de cet univers (phénomène d'*extraction*). « De plus en plus, les producteurs transmédiatiques pensent le média qui existe dans le monde fictionnel comme une manière de comprendre ses propres logiques, pratiques et institutions. »¹⁶¹ Il me semble qu'en cela l'œuvre houellebecquienne en appelle assez directement au lecteur (tant à ses réactions affectives qu'à ses opinions critiques) pour mettre

¹⁵⁸ « L'écrivain est devenu une *marque*, c'est-à-dire un pur désignateur commercial », mentionnait Jérôme Meizoz lors du colloque *Les Voix de Michel Houellebecq* (Université de Lausanne, 3-4 mars 2016).

¹⁵⁹ Henry Jenkins, art. cit., p. 21.

¹⁶⁰ Les termes anglais *sequel* et *prequel* désignent des œuvres reprenant l'univers fictionnel d'une œuvre source, dont elles racontent respectivement les prolongements ou les événements passés.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

en place cette double relation d'immersion-extraction. L'univers fictionnel de Houellebecq peut apparaître très similaire à celui du lecteur (ce qui facilite l'immersion), mais présente des distorsions (de points de vue, ou d'événements fictifs introduits comme des faits réels¹⁶²) qui en retour problématisent le réel et interrogent notre rapport à la fiction en général. Même si on ne peut pas (encore ?) acheter de petites figurines Houellebecq à coller au miroir de la salle de bains ou sur la porte du frigo (c'est le type d'exemples sollicités par Jenkins pour illustrer le phénomène d'extraction), il n'en reste pas moins que les références chez Houellebecq au milieu culturel français contemporain, notamment, peuvent intégrer le cadre référentiel quotidien du lecteur et s'*extraire* ainsi de la fiction.

Il semble possible, dans une certaine mesure, de lire l'œuvre de Houellebecq comme une narration transmédia – et c'est justement ce que révèle l'appétit des critiques à formuler une « unité de l'œuvre ». À tout le moins, je pense que nous avons affaire à un même univers qui s'épanouit au-delà et dans l'interaction des genres et supports, des formes et formats. Le fait que l'adjectif « houellebecquien » soit entré dans le langage courant n'est pas anodin : il est le signe que les caractéristiques singulières de cet univers se sont émancipées de l'œuvre pour s'inscrire dans l'épistémè de notre époque. Il y a en effet certains présupposés communs, certaines composantes de l'œuvre houellebecquienne qui, émergeant de façon récurrente à la surface de ses différentes productions, forment un socle qui est la base de cet *univers*. Ces présupposés ou composantes sont multiples et susceptibles de changer selon la lecture qu'on en fait – je m'attarderai plus longuement là-dessus dans le dernier chapitre de ce mémoire, et dégagerai davantage d'éléments, notamment autour de références philosophiques et spirituelles fortes chez Houellebecq. Je listerai simplement ici quelques constantes qui me paraissent marquantes :

La souffrance est une donnée de base¹⁶³. Le libéralisme et la compétition économiques ont les mêmes caractéristiques, fonctionnements et enjeux que le libéralisme et la compétition sexuels – ce principe inexorable vaut comme une prémisse ou une équation, exprimée dès le titre d'*Extension du domaine de la lutte*¹⁶⁴. Les libéralismes économique et sexuel sont des sources de souffrance majeures de notre époque. L'amour est possible, il est un apaisement de la misère humaine, permet de faire sens, mais ne dure pas, car à terme triomphe la solitude¹⁶⁵.

¹⁶² L'« outing » de Jean-Pierre Pernaut dans *La Carte* en est un exemple parmi d'autres, et jusqu'à un certain point, l'attentat de Krabi dans *Plateforme* apparaît aussi comme un événement d'actualité qui permet un retour critique sur celle-ci.

¹⁶³ « Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. Toute existence est une expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent [...]. » (*Poésie*, éd. cit., p. 11).

¹⁶⁴ « Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. [...] Certains gagnent sur les deux tableaux ; d'autres perdent sur les deux. Les entreprises se disputent certains jeunes diplômés ; les femmes se disputent certains jeunes hommes ; les hommes se disputent certaines jeunes femmes ; le trouble et l'agitation sont considérables. » (*Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994, p. 100-101).

¹⁶⁵ « Au milieu de la grande barbarie naturelle, les êtres humains ont parfois (rarement) pu créer de petites places chaudes irradiées par l'amour. De petits espaces clos, réservés, où régnaient l'intersubjectivité et l'amour. » (*Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 87-88). « Lorsque la vie amoureuse est terminée, c'est la vie dans son ensemble qui acquiert quelque chose d'un peu conventionnel et forcé. On maintient une forme humaine, des comportements habituels, une espèce de structure ; mais le cœur, comme on dit, n'y est pas. » (*Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 348).

Les personnages sont en constante recherche d'une forme de transcendance, de résolution au problème de la mort, toujours insatisfaits des ressources métaphysiques ou religieuses qu'on leur propose ; ils font parfois l'expérience (toujours brève) d'une transcendance poétique, ou amoureuse.

Sur le plan formel se déploie une certaine poésie du banal et du plat, ou plutôt, d'après l'expression de Houellebecq, une « poésie du mouvement arrêté » que je décrirai plus loin. Les moments de suspension, les états intermédiaires, les météo brumeuses, les atmosphères ouatées, sont récurrents et souvent présentés comme des espaces de paix, d'attente sans angoisse, de repos. Ces entre-deux, cette platitude, loin d'être l'expression d'un pessimisme cafardeux, offrent plutôt des moments d'accalmie ou d'ataraxie. Cette « tonalité » ou ce « ton » (termes qui peuvent désigner aussi bien des couleurs que des sons, des voix, des airs) se retrouve au-delà des formes propres à chaque médium : aspect morne des photographies, « rap mou »¹⁶⁶ des albums CD, banalité des dialogues de films dont la narration est comme aplanie et tout rebondissement assourdi, aspect quelque peu flottant, suspendu de l'écriture poétique¹⁶⁷, etc.

En somme, l'œuvre de Houellebecq est une *narration transmédia*, si l'on entend *narration* au sens large : ses déploiements transmédiatiques contribuent au façonnement d'un même monde dont les personnages-individus partagent des conceptions et des expériences communes, mais chaque production ne suit pas nécessairement une progression narrative, et ne concourt pas au développement d'une « expérience de divertissement *unifiée* et *coordonnée* »¹⁶⁸. S'il y a narration à travers l'ensemble de l'œuvre, elle est discontinue et plurielle, dispersée et hétérogène ; elle serait une suite d'épisodes indépendants dont le récit-cadre serait à reconstruire. Aucun personnage n'est explicitement repris ni aucune histoire poursuivie d'un titre à l'autre, mais il existe un univers propre à Houellebecq, qui permet d'appréhender des relations intermédiaires entre ses productions. Celles-ci, peut-on en conclure, *font œuvre* par-delà les supports.

En forçant le trait, on pourrait même y voir une seule fiction globale dont le personnage récurrent serait la somme des avatars de « Michel ». Beigbeder confirme cette étroite cohésion : ce qui est « houellebecquien » dans l'œuvre relève d'une personnalité d'artiste investie dans la création, de la trace d'une présence singulière : « Dans la vie, les artistes sont parfois différents de leur travail ; pas lui. Le plus houellebecquien de ses personnages, c'est lui ; raison pour laquelle ils s'appellent parfois Michel, et finalement Michel Houellebecq (dans le dernier). »¹⁶⁹

Cela dit, gardons à l'esprit que chaque support ou genre permet l'élaboration d'un point de vue, d'un *ethos*, d'un discours spécifiques, et constitue chaque fois une nouvelle facette, un nouveau territoire de l'œuvre. Il y a des différentiels entre les média adoptés : la forme ne *modifie* pas simplement le contenu, c'est autant de contenus ou propos différents qui s'incarnent

¹⁶⁶ Expression de Burgalat citée par Gaspard Turin, art. cit.

¹⁶⁷ Le recueil *Non réconcilié* se termine d'ailleurs par une section intitulée « La grâce immobile ».

¹⁶⁸ Voir ci-dessus la définition de la narration transmédia selon Henry Jenkins, art. cit., p. 13. Je souligne.

¹⁶⁹ Frédéric Beigbeder, « Houellebecq, portrait d'un iconoclaste », *Le Figaro*, 13 novembre 2010, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/13/03005-20101113ARTFIG00003-houellebecq-portrait-d-un-iconoclaste.php>, page consultée le 2 avril 2016.

dès le départ dans des formes particulières. C'est ce que précise d'ailleurs Maingueneau lorsqu'il parle de *cadre* ou *scène générique* : « il est indéniable que les médiations matérielles ne viennent pas s'ajouter au texte comme une circonstance contingente : elles interviennent dans la constitution même de son "message". »¹⁷⁰ Selon cette perspective, un auteur « étiquette » ses textes, les « catégorise » ainsi sur le plan formel et leur donne un « cadrage interprétatif » : de la sorte, il « prétend définir lui-même le statut de son œuvre »¹⁷¹ et influe sur la manière dont elle sera lue.

C'est pourquoi les rapports entre l'auteur et l'œuvre varient selon le degré d'investissement que chaque genre implique pour Houellebecq. Selon le médium, l'engagement de l'instance auctoriale peut être plus ou moins fort ; et les valeurs (esthétiques, éthiques, épistémiques, aléthiques, ...) de la fiction, la relation entre la fiction et le monde, fluctuent. En résumé, on (l'auteur et le lecteur) ne prête pas le même statut à tous les textes houellebecquiens selon la forme et la matérialité qu'ils présentent.

Je tenterai d'explorer, en me contentant d'exemples sélectionnés comme représentatifs, comment certains de ces média permettent une plus grande *présence* ou un plus grand *investissement*, tandis que d'autres sont plus favorables à des jeux intertextuels, des effets de reprise ou d'ironie, qui diffractent la voix de l'auteur et la rendent toujours plus équivoque et fuyante. Nous verrons comment la multiplication des supports permet une exploration de plusieurs modalités de présence ou d'absence, et comment ces supports se font écho pour fonder une œuvre en tension entre cohérence et dispersion. Au vu des dimensions de l'œuvre et des compétences (en histoire de l'art, histoire du cinéma, musicologie, etc) auxquelles il conviendrait de recourir pour analyser en détail chacune de ses productions, il va de soi que je ne pourrai que proposer un aperçu de ces enjeux. Je commencerai par les romans, parce que ce genre est favorable en soi à une coprésence de plusieurs formes littéraires – et c'est ainsi que le conçoit Houellebecq. C'est par ses romans qu'il a acquis une reconnaissance certaine, là où sa posture d'auteur s'expose le plus. Je continuerai avec les essais puis la poésie, dans l'hypothèse que Houellebecq s'épanouit là dans un genre plus intime et confidentiel, où la dimension posturale est quelque peu mise sous silence. Je terminerai par les supports audiovisuels, qui permettent une extension de l'univers houellebecquien au-delà du domaine textuel.

3.2. Romans

C'est pour ses romans que Houellebecq est le plus connu, le plus lu et traduit, le plus médiatisé (et chaque nouvelle sortie déclenche encore davantage l'effervescence médiatique, souvent alliée à un contexte socioculturel ou politique houleux). C'est à travers eux qu'il touche la très large majorité de son public, et en termes quantitatifs, ce sont eux qui constituent la plus grande part de sa production, avec six titres parus entre 1994 et 2015. Bien qu'il ait publié auparavant deux recueils de poèmes (*Rester vivant* et *La Poursuite du bonheur*) et un essai

¹⁷⁰ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, éd. cit., p. 164.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 185-186.

(H.P. Lovecraft. *Contre le monde, contre la vie*)¹⁷², ainsi que plusieurs articles (notamment pour la revue *Perpendiculaire*), il commence à se faire connaître par le biais d'*Extension du domaine de la lutte*, son premier roman. Le genre romanesque suscite un lectorat bien plus vaste et certainement plus éclectique, moins déterminé ou spécialisé, que la poésie. Il gratifie l'auteur d'une plus grande *publicité*, dans tous les sens du terme. L'adoption de différentes postures autoriales permet alors à Houellebecq de rebondir sur les polémiques et de faire de la pluralité des voix présentes dans les romans un atout. Lorsqu'on lui demande des comptes sur les opinions exprimées par ses personnages, il se dédouane de la responsabilité de prendre parti. Voici ce qu'il répond à Laurent Ruquier, qui l'interroge à propos *Soumission*, sur le plateau d'« On n'est pas couché » :

Houellebecq : Quand on écrit, on ne doit pas... on n'écrit pas pour communiquer des pensées ni pour juger ses personnages, c'est pas vrai.

Ruquier : Je vous parle pas de juger ses personnages, je vous parle d'être d'accord ou pas avec les *jugements* de vos personnages. Ce qui n'est pas pareil.

Houellebecq : Non, non plus. Enfin, c'est pas la question. Tout le monde a des jugements, exprime des jugements, et il faut juste les refléter de manière euh... belle, si possible... enfin, lisible au moins. [...] Un livre se fait pas avec des jugements, c'est autre chose.¹⁷³

En évitant de se prononcer sur les opinions de ses personnages, Houellebecq signale qu'il n'y a pour lui aucune pertinence dans une prise de parti de l'auteur. Dépeindre le réel passe par la mise en place de plusieurs voix, qu'il choisit de laisser se défendre par elles-mêmes en opposition les unes aux autres, nourrissant les controverses lancées par le récit.

Davantage *ancré dans le débat* et dans la contemporanéité, le roman (houellebecquien en particulier) crée un horizon d'attente lié à cet ancrage : *en contact avec le monde*, le roman est perçu comme capable de révéler le réel, d'éclairer certains de ses aspects. « Vérité, réalité, nature et naturel, ces valeurs [attachées au roman connaissent une] systématisation au XIX^e siècle »¹⁷⁴ et continuent d'opérer aujourd'hui, comme le décrit Bakhtine : « Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même »¹⁷⁵. Il est donc généralement perçu comme un espace où raconter le monde, l'explicitier, ou du moins en témoigner. Un lieu ouvert, aussi, à la disparité des points de vue, à la confrontation des voix (*dialogisme*, *polyphonie* et *hétéroglossie* en sont alors les mots clés). Houellebecq s'accorde avec cette conception bakhtinienne du roman :

C'est pour cela, très exactement, que je suis devenu romancier (enfin, soyons précis : que j'ai écrit quelques romans). Rien, sinon, ne m'y prédisposait vraiment : j'ai toujours préféré la poésie, j'ai toujours détesté raconter des histoires. Mais là j'ai senti, dès le début (et je sens toujours), comme une espèce de *devoir* (le mot est étrange, mais pour le coup je n'en vois pas d'autre) :

¹⁷² Tous trois ont été publiés en 1991, les recueils de poèmes par les éditions de la Différence, et l'essai par les éditions du Rocher.

¹⁷³ Retranscription à partir de l'émission « On n'est pas couché » de Laurent Ruquier avec Léa Salamé et Yann Moix, 29 août 2015, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=H4hsvQsmwxI>, page consultée le 3 avril 2016.

¹⁷⁴ *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., article « Le Roman », vol. 4, p. 392.

¹⁷⁵ *Idem*, citation extraite de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

j'étais requis à sauver les phénomènes ; à donner de mon mieux une retranscription de ces phénomènes humains qui se manifestaient, si spontanément, devant moi.¹⁷⁶

Il n'est pas anodin que cette vision d'une tâche à accomplir qui serait de l'ordre du témoignage se retrouve chez le personnage de Jed Martin dans *La Carte et le Territoire*. Interrogé à la fin de sa vie par une jeune journaliste, celui-ci « se refuse à tout commentaire » et répète de manière un peu obsessionnelle : « Je veux rendre compte du monde... Je veux simplement *rendre compte du monde*... »¹⁷⁷ L'activité d'artiste à laquelle Jed se soumet est extrêmement longue, solitaire, méticuleuse et mécanique, se déroulant dans « une incertitude totale »¹⁷⁸. Elle est en cela tout à fait semblable à l'activité de romancier selon Houellebecq qui, une fois de plus, s'accorde avec ses personnages :

Le roman [...] c'est beaucoup de cambouis, de sueur ; ce sont des efforts insensés déployés pour que tout cela reste un peu en place, pour resserrer les boulons, pour éviter que l'ensemble ne parte dans les décors ; c'est, quand même, une espèce de *machinerie*.¹⁷⁹

Se construit là un *ethos* de romancier en *mécanicien dévoué*, dont la besogne est ingrate : un *ethos* qui peut servir de pare-feu aux critiques acerbes, plaçant l'auteur dans le rôle de *celui qui doit assumer une tâche dont personne ne veut*. L'écriture romanesque, à l'instar de l'entreprise artistique de Jed Martin, est un sacerdoce, une charge sociale, que l'écrivain accepte de prendre sur lui. Cette scénographie, par son aspect exacerbé (Jed passe les trente dernières années de sa vie à n'exister que pour son œuvre, à *végéter* à proprement parler)¹⁸⁰, me semble relever clairement d'une mise en scène posturale de soi visant à légitimer un discours potentiellement problématique. Les romans de Houellebecq ne dressant pas un portrait toujours flatteur ni révérencieux du monde, cette scénographie le justifie en invoquant le rigoureux « devoir » du romancier, contraint à « rendre compte » de tout, même du pire. Dans son essai sur Lovecraft, Houellebecq fait également état de cet impératif que subit l'auteur de romans :

À peu près n'importe quel romancier s' imagine qu'il est de son devoir de donner une image exhaustive de la vie. Sa mission est d'apporter un nouvel « éclairage » ; mais sur les faits en eux-mêmes il n'a pas absolument le choix. Sexe, argent, religion, technologie, idéologie, répartition des richesses... un bon romancier ne doit rien ignorer. Et tout cela doit prendre place dans une vision *grosso modo* cohérente du monde. La tâche, évidemment, est humainement presque impossible, et le résultat est presque toujours décevant. Un sale métier.¹⁸¹

Dire le réel dans son entier sans se positionner, créer des personnages sans les juger, donner une vision « *grosso modo* cohérente du monde » au prix de pénibles efforts « pour que tout cela reste un peu en place » : le rôle du romancier selon Houellebecq équivaut à se faire l'observateur fidèle d'une réalité qu'il faut modeler en une forme consistante, plutôt qu'à se

¹⁷⁶ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 81.

¹⁷⁷ *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 406.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 408.

¹⁷⁹ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 257.

¹⁸⁰ D'une certaine façon, le fait que Houellebecq affiche publiquement une forme de décrépitude reconduit cette image d'artiste malade, rongé et aliéné par son œuvre – ce qui n'exclut pas le fait que cette image puisse être fondée sur une souffrance bien réelle, là n'est pas la question.

¹⁸¹ *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, éd. cit., p. 71.

faire le porteur de valeurs éthiques ou d'un message politique encourageant au militantisme. Il adopte de fait ce qu'il me semble propice de nommer une *rhétorique du désengagement*.

3.2.1. Pour une rhétorique du désengagement

Articulé certes différemment qu'au moment de son apogée dans les années 1950, le modèle de *l'intellectuel engagé* demeure très ancré dans l'inconscient collectif et l'horizon médiatique en France. Si bien que Houellebecq se définit en grande partie par contraste avec ce modèle, encore loin d'être complètement périmé. Dans le cadre de son procès pour injure à l'islam, notre auteur est amené à se justifier par opposition à une attitude d'« intellectuel à la Sartre » qui serait implicitement attendue de lui :

Je ne suis pas un intellectuel à la Sartre [...] Me demander un avis sur un sujet, quand on me connaît, c'est absurde, parce que je change d'avis assez fréquemment [...] Autant je mets les points-virgules mieux que quiconque, autant sur le monothéisme j'ai pu varier.¹⁸²

Houellebecq reporte ici la question de la responsabilité de l'auteur sur la personne qui l'interroge : vouloir attendre de lui qu'il expose une opinion stable, c'est « absurde » vu que cela ne fait pas partie de son *devoir d'écrivain* ; et son détachement se marque par le décalage humoristique qu'il montre entre sa rigueur stylistique (mettre les points-virgules où il faut) et sa nonchalance éthique (changer d'opinion sur les religions).

Ce qui apparaît comme une *rhétorique* dans l'espace public, lorsqu'il doit rendre compte d'un positionnement en tant qu'auteur, est en fait, dans le cadre de l'écriture fictionnelle, une véritable *poétique*. Dès le début de sa pratique, dans *Rester vivant*, Houellebecq adopte ce désengagement comme principe de méthode :

N'adhérez à rien. Ou bien adhérez, puis trahissez tout de suite. Aucune adhésion théorique ne doit vous retenir bien longtemps. Le militantisme rend heureux, et vous n'avez pas à être heureux. Vous êtes du côté du malheur ; vous êtes la partie sombre.¹⁸³

Cette injonction récupère de manière flagrante des topoï issus du romantisme puis de la littérature fin-de-siècle : celui du poète maudit, qui recherche le « côté sombre » pour l'explorer, celui de l'artiste décadent qui, déçu et même trahi par le monde, ressasse son incapacité à y adhérer... Autant de références plus ou moins explicites à un arrière-plan culturel dix-neuviémiste. La deuxième moitié de ce siècle-là voit d'ailleurs les écrivains se « dépolitiser » et revendiquer de plus en plus un art qui puisse n'être ni moral, ni social, ni utilitaire – c'est ce que cristallise la formule de « l'art pour l'art » de Théophile Gautier : « Au cours du XIX^e siècle, certains écrivains récusent l'engagement politique et social de leurs prédécesseurs, les "prophètes" romantiques [...], pour se replier sur des valeurs esthétiques et formelles. »¹⁸⁴ Notons que, par un mouvement inverse, la notion d'« engagement » telle qu'elle sera affirmée

¹⁸² Ariane Chemin, « Six Vies de Michel Houellebecq 3/6 : Le procès verbal », *Le Monde*, rubrique « L'été en séries », 20 août 2015, p. 20.

¹⁸³ *Poésie*, éd. cit., p. 20.

¹⁸⁴ Dominique Kunz Westerhoff, « Les paradoxes de l'art pour l'art », 20 avril 2007, disponible en ligne sur <https://www.unil.ch/fra/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/les-paradoxes-de-lart-pour-l.html>, page consultée le 5 avril 2016.

et mise en valeur au milieu du xx^e siècle naît précisément en opposition aux courants (parnassiens entre autres) d'autonomie de la littérature et de valorisation de la forme¹⁸⁵.

Comme l'histoire se déroule en quelque sorte par vagues et par « retours de modes », il n'est pas surprenant qu'après une période de revendication d'une *écriture engagée*, qui elle-même faisait suite à une phase de dépolitisation de l'écriture, vienne à nouveau un cycle où l'implication sociopolitique est rejetée par les écrivains : ainsi, Houellebecq et beaucoup de ses collègues réfutent le devoir d'engagement sartrien. Certains d'entre eux, sans condamner en bloc la notion, la revisitent en la détachant de toute détermination politique : il s'agit de proposer un discours qui comprend l'engagement comme un acte dépolitisé. C'est ce que Benoît Denis qualifie de « contre-engagement » : « L'écrivain contre-engagé porte donc la nostalgie de l'art pur, [...] mais il sait que cette position est désormais injustifiable et qu'elle ne pourra retrouver sa légitimité qu'à condition d'absorber en elle la nécessité de l'engagement »¹⁸⁶. Or Houellebecq n'entre pas non plus dans ce modèle : il n'exprime pas de « nostalgie de l'art pur », ne vise pas un retour (ou retournement) vers cette idéologie passée voire passéiste de l'art pour l'art¹⁸⁷, et sa position ne me semble pas considérer l'engagement comme une « nécessité » qu'il faut « absorber » pour « retrouver sa légitimité ».

En somme, l'engagement n'est pas un impératif, mais le détachement non plus : Houellebecq ne défend ni un art militant et impliqué, ni un art autarcique et isolé¹⁸⁸. Il ne s'inscrit pas *contre* la définition de l'engagement telle que la situe Benoît Denis, dans la mesure où il participe au débat public même sans prendre parti, et est depuis longtemps sorti de sa « tour d'ivoire » (ou de béton)¹⁸⁹ pour aller s'exposer sous les flashes des médias et sur les plateaux de télévision. Ni engagé, ni contre-engagé, Houellebecq adopte réellement une posture d'écrivain *désengagé*, et par là, dégagé de toute obligation dictée de l'extérieur, ne subissant que les contraintes

¹⁸⁵ C'est ce que démontre Benoît Denis, qui déclare que le terme d'engagement « entre dans l'usage – timidement – dans les années 30 » et qu'il a pour but d'interroger cet héritage intellectuel du xix^e siècle : « À l'origine, la notion d'engagement littéraire apparaît en s'opposant aux formes du purisme esthétique et désigne les modalités et les formes selon lesquelles l'écrivain, dans ses œuvres, est susceptible de participer au débat politique ou aux luttes sociales ; elle est également porteuse de valeurs, au sens où elle représente une injonction faite aux écrivains, un appel à leur responsabilité, qui leur commande de quitter leur "tour d'ivoire" pour entrer dans l'arène qu'est le débat public. » (Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », *Formes de l'engagement littéraire (xv^e-xx^e siècles)*, sous la dir. de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 103).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁷ L'idée d'un travail de la forme qui vaudrait indépendamment d'un contenu ne le convainc pas du tout : « Je n'ai jamais pu, pour ma part, assister sans un serrement de cœur à la débauche de techniques mise en œuvre par tel ou tel "formaliste-Minuit" pour un résultat final aussi mince. Pour tenir le coup, je me suis souvent répété cette phrase de Schopenhauer : "La première – et pratiquement la seule – condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire." » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 153). Ce n'est donc pas la pureté formelle d'une œuvre, minutieusement ciselée comme le prône Gautier, qui fait sa force selon Houellebecq, mais bien les idées qu'elle contient.

¹⁸⁸ Sur ce point, sa posture s'apparente à l'« impassibilité » de Flaubert, telle que Bourdieu l'analyse : « Dans *Les Règles de l'art*, [...] Pierre Bourdieu attribue la fameuse impassibilité de Flaubert, son goût pour la froide neutralité du regard scientifique et son impersonnalité à la position paradoxale qu'il a occupée dans l'univers social et littéraire de son époque. Selon Bourdieu, Flaubert a tenté toute sa vie de se maintenir dans une position indéterminée, dans une relation de distance objectivante à l'égard du monde qui l'entoure, [...] [repoussant] à la fois le sentimentalisme romantique et la doctrine de l'art pour l'art de Gautier et des Parnassiens » (Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 53).

¹⁸⁹ Ariane Chemin annonce que Houellebecq vit désormais dans « une tour haute comme un gratte-ciel, dans le 13^e arrondissement de Paris », un « sémaphore seventies » (« Six Vies de Michel Houellebecq 1/6 : La tour et le territoire », *Le Monde*, rubrique « L'été en séries », 18 août 2015, p. 18).

inhérentes à la pratique de l'écriture. Son constat est simple : « La littérature ne sert à rien. »¹⁹⁰ Dès lors, elle ne doit rien au monde, si ce n'est une « retranscription lisible des phénomènes humains ». En dehors de cela, Houellebecq conçoit la liberté du romancier comme totale. C'est ce qu'il affirme en interview à Antoine de Caunes, qui s'enquiert de son rapport au journal *Charlie Hebdo* et à la question de la provocation :

De Caunes : Vous-même, vous avez été souvent considéré comme un... un provocateur, en littérature. Est-ce que... est-ce qu'il y a là un point de croisement, entre... entre vous ?

Houellebecq : Oh, disons, euh... Ouais, enfin, liberté, quoi, parlons de liberté, plutôt que de provocation, ce serait plus simple, c'est de liberté qu'il s'agit.

De Caunes : Et la liberté est souvent provocante ?

Houellebecq : Oui ! C'est, c'est... Oui ! Oui. La liberté est souvent provocante, oui. Y a pas de liberté possible sans une dose de provocation... possible.

De Caunes : Je sais bien que... *Soumission* est un roman... euh... Mais quand même. Euh... Qu'on évoque de la, la politique-fiction, de l'anticipation, ou même, tout simplement, du roman, est-ce que dans un, un contexte de, de crispation identitaire, communautaire, économique, comme celui qu'on connaît en ce moment, ne se pose pas à un moment la question de la responsabilité de l'écrivain ?

Houellebecq : On peut pas... On peut... Je peux pas me laisser dire *vous êtes libre(s) d'accord mais soyez responsable(s)*.

De Caunes : Hmmm hmm.

Houellebecq : Je veux pas qu'on... Je veux pas qu'on dise ça. Y a pas de limite à la liberté d'expression, y a zéro limite.

De Caunes : Même quand ça a un écho aussi fort avec, avec le réel.

Houellebecq : Oui, même. Y a pas de limite.¹⁹¹

Cette liberté de propos va de pair avec une liberté du genre romanesque, qui permet de rassembler des personnages ambigus et des genres hétérogènes, sans que l'écrivain n'ait à rendre compte, encore une fois, de son rapport à ses héros ou aux thèses multiples qu'il déploie. Y a-t-il identité ou accord entre un personnage et son auteur ? ou bien ce dernier s'en désolidarise-t-il ? y a-t-il un personnage qui le *représente* plus ou moins ? jusqu'où la fiction est-elle fondée sur le réel ? Autant de questions non pertinentes aux yeux de Houellebecq :

Ce qui ne fait que confirmer cette idée qui me frappe avec une violence grandissante : la quantité de vérité, éventuellement de vérité autobiographique, qu'on met dans un personnage n'a, en littérature, pas la moindre importance. Ceci ayant pour corollaire qu'on peut éventuellement tout avouer, tout et son contraire, le vrai comme le faux, sans que cela ait la moindre incidence sur la réussite finale.¹⁹²

La notion de *vérité autobiographique*, comme celles de sincérité ou d'authenticité, devient inadéquate dans le contexte de la narration romanesque. Les rapprochements possibles entre

¹⁹⁰ *Interventions 2*, éd. cit., p. 221.

¹⁹¹ Retranscription à partir de l'interview de Michel Houellebecq par Antoine de Caunes à la suite de la sortie du roman *Soumission* et de l'attentat contre Charlie Hebdo, Canal+, « Grand Journal », 12 janvier 2015, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=cO0wgcTXr1s>, page consultée le 6 avril 2016. J'ai choisi de mettre de côté la question éthique, mais noterai tout de même que cet extrait est un exemple où la position de Houellebecq, à mon sens, pose réellement problème.

¹⁹² *Ennemis publics*, éd. cit., p. 46.

l'auteur et bon nombre de ses personnages finissent par créer, dans les romans comme dans l'espace médiatique, une sorte de *surprésence* de la figure de Houellebecq, diffractée en des entités (fictionnelles) si multiples qu'elle finit par se dissoudre autour d'un noyau d'absence.

Si vérité il y a, elle se trouve dans l'écriture. Pour Houellebecq, on l'a vu, le roman a ses exigences, sa « machinerie », et il y a une justesse à trouver dans le jeu de décalage entre des genres et fragments de textes télescopés dans un même passage, par exemple. La « réussite finale » d'un roman relèverait non pas de la « quantité de vérité » qu'on y met, mais de sa capacité à s'emparer du genre pour tirer parti de ses potentialités. Le télescopage de textes hétérogènes est une possibilité romanesque que Houellebecq exploite particulièrement, et en cela il dit avoir « surtout été influencé par Perec et Borges » : Perec faisant montre d'une grande maîtrise dans le « brouillage documents réels / fiction » et parvenant à insérer tels quels des modes d'emploi ou recettes de cuisine dans ses textes, Houellebecq admire ce « décalage linguistique assez fort » qu'il avoue réussir moins bien à « gérer », étant donné que, contrairement à Perec, il doit retravailler les fragments pour les « rapprocher de [son] propre style »¹⁹³. Somme toute, selon Houellebecq, il n'y a « pas de limites » à la liberté d'expression, sauf peut-être les limites imposées par le cadre générique et ses codes. Là, une liberté reste « à conquérir » :

Il est bon de se méfier du roman ; il ne faut pas se laisser piéger par l'histoire ; ni par le ton, ni par le style. [...] Il faudrait conquérir une certaine liberté lyrique : un roman idéal devrait pouvoir comporter des passages versifiés, ou chantés.

Il pourrait aussi comporter des diagrammes scientifiques.

Oui, ce serait parfait. Il faudrait pouvoir tout mettre.¹⁹⁴

Lieu d'une certaine ambiguïté qui exige qu'on se *méfie* de lui, le roman devrait pouvoir *tout contenir* – une conception qui réfère de nouveau à un imaginaire romantique, et Houellebecq cite immédiatement Novalis et son rêve de « connaissance totale »¹⁹⁵.

3.2.2. Les romans houellebecquiens comme espaces interscéniques...

Ainsi, les romans embrassent d'autres genres, et donc d'autres œuvres en puissance : ne sont-ils pas dès lors à eux seuls des œuvres intermédiaires ? Les romans houellebecquiens n'encouragent-ils pas, de par leur construction et la conception qui les sous-tend, à une lecture de l'ensemble de l'œuvre comme une narration transmédia ? Houellebecq affirme lui-même cette cohésion entre les romans, dont chacun peut (ou devrait) être interprété à l'aune des précédents. C'est pourquoi il « aime bien qu'on le lise dans l'ordre », et trouve qu'on devrait faire de même

¹⁹³ Les citations de cette phrase sont retranscrites à partir de l'interview de Michel Houellebecq par Joseph Vebrat, « Michel Houellebecq. Vous avez dit plagiat ? », déjà citée.

¹⁹⁴ « Entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchâtelet », *Interventions 2*, éd. cit., p. 56.

¹⁹⁵ *Idem*. Là encore, Houellebecq s'accorde avec Bakhtine, pour qui le mélange des voix, des genres et des styles est le propre du roman, qui rassemble le disparate en un grand tout : « L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du "tout" : le style du roman, c'est un assemblage de styles. » Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, citation tirée du *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., article « Le Roman », vol. 4, p. 392.

avec tous les auteurs : « Ce qui explique quand même *le plus* un livre, c'est les livres qu'on a écrits avant, beaucoup plus que votre vie, quoi. [...] Ça s'engendre les uns les autres. »¹⁹⁶

De fait, *Extension du domaine de la lutte*, par sa densité et son aspect protéiforme en termes de genre, contient en germe nombre d'éléments développés par Houellebecq sur plusieurs plans (également sur les plans thématique, stylistique, narratologique, etc) dans la suite de son œuvre. Ce premier roman invite, par une mise en abyme qui fait du protagoniste un auteur de fictions, à envisager les autres productions de Houellebecq comme enchâssées dans un récit global, comme des épisodes faisant partie d'une méta-narration. Pourquoi ne pas voir dans les fictions animalières écrites par le narrateur d'*Extension* une métaphore pour l'entier de l'œuvre houellebecquienne, dont chaque texte ou « artefact » serait l'équivalent d'une fiction animalière prenant des humains pour objets ? Ceci paraît envisageable d'abord dans la mesure où les discours éthologiques sont récurrents chez Houellebecq et contribuent à fonder une posture d'auteur naturaliste. En affirmant que « naturellement », le protagoniste de sa première fiction animalière « symbolisait Dieu »¹⁹⁷, le narrateur d'*Extension* joue sur ce topos.

Mais surtout, lesdites « fictions animalières » n'en sont pas vraiment. Toutes portent le titre de « *Dialogues ...* », et sont affiliées à des sous-genres distincts : le narrateur nous dit de la première qu'« on pourrait la qualifier de méditation éthique », de la deuxième « qu'on pourrait [la] qualifier d'autoportrait adolescent », et que la troisième « constituait en fait un pamphlet politique d'une rare violence »¹⁹⁸. Cette mise en évidence de l'ambiguïté des genres, qui impliquent une interprétation différente selon le cadre qu'ils imposent à un texte, révèle l'aspect bancal et fallacieux de toute classification, alors que l'œuvre dans sa multiplicité dépasse les frontières génériques. En déployant celle-ci sur plusieurs scènes (englobantes et génériques), en brouillant l'attribution d'un statut et de normes clairs à chaque texte, en superposant en quelque sorte les espaces scéniques auxquels peut appartenir un même contenu discursif, Houellebecq cumule les possibilités de cadrage et invite de la sorte à une lecture activement *interscénique*.

D'ailleurs, ce jeu n'anticipe-t-il pas certaines réactions de la critique, dont le réflexe consiste justement à apposer un étiquetage ou des qualifications sur les textes ? Finalement, ne pourrait-on pas lire (et n'a-t-on pas lu) n'importe quel roman houellebecquien tantôt comme une « méditation éthique », comme un « autoportrait adolescent » ou comme un « pamphlet politique » ? Aussi, en insérant dans ses romans des passages poétiques ou des fragments relevant de l'essai, tout en marquant souvent leur hétérogénéité par le biais de l'italique, Houellebecq fait ressortir cette *coprésence* de plusieurs genres qui finissent par se fondre dans une matière romanesque composite et intermédiaire. Car il n'y a pas seulement coprésence de divers genres littéraires, mais également de plusieurs média dans les romans.

¹⁹⁶ Retranscription à partir de l'émission « On n'est pas couché » du 29 août 2015, déjà citée.

¹⁹⁷ *Extension du domaine de la lutte*, éd. cit., p. 11.

¹⁹⁸ *Ibid.*, respectivement p. 9, p. 84 et p. 124.

3.2.3. ... et intermédiaires

Un exemple révélateur de ce phénomène d'intermédialité a cours dans *La Carte et le Territoire*. Même s'il ne s'agit pas de références à d'autres œuvres existant réellement, les descriptions des photographies, tableaux et vidéos de Jed Martin y sont suffisamment importantes, précises et nombreuses pour qu'on puisse envisager ce roman comme traduisant la présence concrète de plusieurs média différents, se déployant sur plusieurs supports (au sein d'une même fiction littéraire). La manière dont sont décrites ces œuvres en souligne les particularités techniques et matérielles, comme si elles appartenaient davantage au domaine des arts plastiques qu'à celui de la littérature. Alors que ces travaux de Jed Martin ne prennent forme que dans et par le texte, qu'ils sont d'ailleurs dépeints avec une richesse stylistique toute littéraire, ils semblent éviter la textualité et le métadiscours, avec lesquels Jed se sent maladroit. Comme si l'œuvre artistique emboîtée dans le récit cherchait à émerger de la facture romanesque, à s'en dégager pour exister indépendamment :

Écrous, boulons et clefs à molette apparaissaient ainsi comme autant de bijoux, à la luisance discrète.

Il [Jed Martin] avait par contre eu beaucoup de mal (et cette difficulté devait l'accompagner toute sa vie) à rédiger la note de présentation de ses photos. Après diverses tentatives de justification de son sujet il se réfugia dans le factuel pur, se bornant à souligner que les pièces de quincaillerie les plus rudimentaires, réalisées en acier, avaient déjà une précision d'usinage de l'ordre du 1/10 de millimètre. Plus près de la mécanique de précision proprement dite, les pièces entrant dans la composition des appareils photographiques de qualité, ou des moteurs de formule 1, étaient généralement réalisées en aluminium ou en alliage léger, et usinées au 1/100 de millimètre.¹⁹⁹

La première partie de la description, assurée par un narrateur en focalisation zéro, révèle la matérialité de l'objet d'art par le biais d'une écriture pour le moins poétique²⁰⁰. Mais la deuxième partie, relatée à travers le point de vue du personnage, dénie cette toute-puissance de l'écriture, qui ne parvient pas à transmettre réellement la forme et le sens d'une œuvre d'art plastique. Le malaise de Jed à formuler, à traduire en mots un travail essentiellement visuel, marque l'hétérogénéité définitive de l'œuvre photographique, qui semble ainsi exister en parallèle ou en dehors du roman. Cette œuvre photographique (de même que, plus tard, l'œuvre picturale et vidéo de Jed) est mise en scène comme une autre œuvre, distincte du cadre romanesque, et qui n'est pas relayée sous une forme textuelle par un écrivain (Michel Houellebecq) ni par l'artiste lui-même (Jed Martin), mais par « des historiens d'art, plus versés dans le maniement du langage »²⁰¹. L'autorité des « historiens d'art », habilités à mettre

¹⁹⁹ *La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 48.

²⁰⁰ Vu les affinités de Houellebecq avec la poésie romantique, il est possible que derrière la comparaison entre outils et bijoux se cache une référence au Théophile Gautier d'*Émaux et Camées*, pour qui l'art à son plus haut degré est le résultat d'un polissage patient à partir d'une matière difficile à travailler et rendue précieuse par ce travail : « Oui, l'œuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, onyx, émail. [...] / Sculpte, lime, cisèle ; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant ! » (Théophile Gautier, « L'Art », *Émaux et Camées*, 2^e édition augmentée, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858, p. 211-216, disponible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58312601>, page consultée le 19 juin 2016). Dans tous les cas, l'orthographe vieillie de « clefs » et l'expression « luisance discrète » détonnent, par leur aspect ostensiblement littéraire, avec le choix de Jed de se cantonner au « factuel pur » pour décrire son travail.

²⁰¹ *La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 49.

l'œuvre en mots, est plusieurs fois invoquée dans le roman, sur un ton discrètement ironique : comme si l'œuvre ne parlait pas par elle-même, elle doit être non seulement médiatisée, mais aussi validée, entérinée et intégrée à l'*histoire* par une brigade de professionnels employés à en faire le commentaire²⁰² – et l'œuvre littéraire subit le même sort, dépendant du commentaire des « historiens de la littérature ». Il est évident que le métier d'artiste et celui d'écrivain sont mis en parallèle tout au long du roman, ainsi qu'on l'a déjà évoqué, mais il est particulièrement intéressant de remarquer l'attention portée par chacun (artiste et écrivain) aux supports, aux matériaux, à la substance première, aux composantes du travail de l'autre. Tandis que Houellebecq décrit minutieusement les détails techniques de l'œuvre de Jed, ce dernier s'intéresse, dans son tableau du personnage-Houellebecq, au résultat tangible de son activité d'écrivain, à savoir le texte :

Ironiquement, soulignent les historiens d'art, Jed Martin semble dans son travail accorder une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle. Or, tous les historiens de la littérature le confirment, si Houellebecq aimait au cours de sa phase de travail punaiser les murs de sa chambre avec différents documents, il s'agissait le plus souvent de photos, représentant les endroits où il situait les scènes de ses romans ; et rarement de scènes écrites ou demi-écrites. En le représentant au milieu d'un univers de papier, Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature ; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste, que celui-ci avait du reste explicitement rejetée.²⁰³

Il est curieux que le personnage-Houellebecq soit mis en scène comme un écrivain qui se distancie d'une littérature formaliste (autrement dit détachée de la matérialité du monde, attachée uniquement à sa propre esthétique), et qu'il se présente en revanche comme un écrivain photographe, ou du moins utilisant la photographie comme base de ses romans. Cette mise en scène constitue une allégorie de son projet réaliste. De la sorte, les romans en question apparaissent situés dans une topographie inspirée du réel et fondamentalement visuelle.

On pourrait s'étonner également, puisque « la carte est plus intéressante que le territoire »²⁰⁴, que Houellebecq ne punaise pas les murs de sa chambre avec des cartes, mais bien avec des photographies de lieux. Or s'il travaille à partir du territoire, c'est alors l'écriture (ou l'œuvre d'art en général) qui fonde une cartographie à partir de différents matériaux premiers – qui ne sont pas nécessairement littéraires ou textuels au premier chef²⁰⁵. Son « univers de papier » est donc un univers qui englobe d'autres média, qui n'est plus seulement

²⁰² Par comparaison, un passage de *Plateforme* (éd. cit., p. 203) montre à quel point l'œuvre non médiatisée, ni rendue compréhensible par un discours explicatif quelconque, paraît dénuée de sens, voire franchement absurde. En effet, le narrateur, qui travaille au ministère de la Culture pour le financement d'expositions, présente en trois phrases le dispositif d'une œuvre itinérante, sans rien préciser de l'intention de l'artiste ou de son « message ». Insérée entre deux courts épisodes de la vie du narrateur, cette description n'a aucun lien avec le récit en cours, et paraît particulièrement incongrue et décalée. Un certain humour émane de ce passage, qui met en évidence l'hermétisme d'un art contemporain inintelligible pour le public non averti.

²⁰³ *La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 179-180.

²⁰⁴ Titre de l'exposition qui rend Jed Martin célèbre, *ibid.*, p. 80.

²⁰⁵ « La carte est plus intéressante que le territoire » pourrait alors signifier également « la narration est plus intéressante que les événements » ou « l'œuvre dans son ensemble est plus intéressante que les supports sur lesquels elle se fonde ».

lié à un texte pouvant s'abstraire de son support, mais également à une pratique artistique multiple qui excède le domaine de l'écriture.

En d'autres termes, cette mise en évidence de la matérialité des média, de leur impossible traduction d'un support à l'autre, invite à considérer le roman comme une œuvre intermédiaire qui met en coprésence plusieurs œuvres. Les photographies de territoires que Houellebecq a lui-même réellement prises, on le verra, contribuent à étendre cette œuvre sur d'autres plateformes, si bien que nous avons affaire non seulement à une forme d'intermédialité, mais aussi de narration transmédia.

Les romans houellebecquiens sont également pleins de références à d'autres œuvres (littéraires, cinématographiques, picturales, ...) d'autres artistes. Parfois, ces citations ont pour effet de fonder un univers intermédiaire commun. Par exemple, la longue discussion de Michel et Bruno autour des frères Huxley dans *Les Particules*²⁰⁶ peut être lue comme la reconnaissance indirecte d'un héritage dans lequel Houellebecq pourrait tout à fait s'inscrire²⁰⁷, du moins pour ce qui est de l'œuvre d'Aldous. Lorsque Michel Djerzinski mentionne son dernier livre, *Île*, publié en 1962 et dont l'action se situe « dans une île tropicale paradisiaque »²⁰⁸ où la population vit dans la paix, le respect de la nature et la liberté sexuelle la plus pure, il semble anticiper certains aspects de l'œuvre houellebecquienne à venir (l'Éden à jamais détruit de l'île thaïlandaise de Kho Maya à la fin de *Plateforme*, le cadre idyllique et fantasmé du court-métrage érotique *La Rivière*, les interrogations et surtout le titre de *La Possibilité d'une île*), et l'ancrer d'avance dans une intertextualité précise.

En définitive, les potentialités ouvertes par les romans sont très vastes, et Houellebecq s'en empare volontiers – sans pour autant chercher, à la manière d'un Perec ou d'un Borges, à pousser le genre dans ses derniers retranchements en jouant continuellement sur ses paradoxes. Point de croisement de plusieurs genres et média, chambre d'échos de différentes voix, le roman houellebecquien offre peut-être l'occasion d'une forme de syncrétisme entre les multiples espaces de l'œuvre. Il réunit des discours et supports hétérogènes en une même narration, au fil de laquelle toutes sortes de possibles sont exploités, si bien que la présence de l'auteur, parfois exacerbée, finit par disparaître derrière ces mises en scène.

Or il est essentiel de noter que malgré tout, Houellebecq donne la primeur à la poésie, à tous points de vue : « Je ne renie pas mes romans, je les aime bien mes romans, mais ce n'est pas tout à fait pareil ; et la tête sous le billot [...], je maintiendrai que le roman (même ceux de

²⁰⁶ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 156-163.

²⁰⁷ Par contraste, Houellebecq utilise certaines références qu'il parodie pour s'en distinguer, à l'instar de *La Firme* de John Grisham, que le héros de *Plateforme* décrit avec ironie comme « un best-seller américain, un des meilleurs ; un des plus vendus, s'entend », puis comme « une merde [...] présénarisée jusqu'à l'obscène » (*Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 55), et plus loin comme un ouvrage dont la seule utilité est de lui permettre d'« [éjaculer] avec un soupir de satisfaction entre deux pages » (*ibid.*, p. 91). Cette accusation sarcastique selon laquelle le roman de Grisham serait « bon » uniquement parce qu'adapté au marché, donc davantage commercial qu'original, et agrémenté de scènes de sexe qui le rendraient beaucoup plus lisible et appréciable, reflète évidemment ce qui a pu être dit des romans de Houellebecq lui-même, comme on l'a vu plus haut. Ou plutôt, cette accusation *prévoit* les critiques qui pourront être faites de *Plateforme*, et les détourne d'avance pour les rendre caduques, les met en abyme pour mieux les neutraliser (comme si nous étions poussés à conclure : « ce qu'écrit Grisham et ce qu'écrit Houellebecq, ce n'est tout de même pas la même chose »).

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

Dostoïevski, de Balzac ou de Proust) reste, par rapport à la poésie, un *genre mineur*. »²⁰⁹ Il y a là un paradoxe qui enrichit l'œuvre de Houellebecq et complexifie sa posture : alors que pour la majorité de ses lecteurs et critiques, il est lu comme un romancier avant tout, lui-même relègue le genre romanesque au second plan, et ce qui est un genre majeur du côté de la réception²¹⁰ apparaît en fait comme mineur du côté de la création. Il n'y a pas de hiérarchie des genres préexistante, mais tout classement est tributaire de l'avis de l'auteur et des lecteurs à la fois. Cette assertion de Houellebecq ne diminue pas l'importance des romans dans sa production, mais pousse le lecteur à valoriser sa poésie comme le lieu d'une expression (de soi) plus essentielle. Le genre romanesque est peut-être trop protéiforme pour être immédiat, spontané ; pour Houellebecq, comme nous le verrons, la poésie demeure plus instinctive, plus fondamentale, plus émotionnelle, plus intense. Mais avant, voyons ce qu'il en est des essais.

3.3. Essais

Comment Houellebecq se met-il en scène dans des écrits qui ne sont pas (ou apparemment pas) situés de plain-pied dans la fiction ? Comment se positionne-t-il dans et envers la forme de l'essai ? Plusieurs textes de Houellebecq, publiés dans différents cadres, peuvent être assimilés au genre de l'essai, de par leur construction, leur paratexte et contexte de parution. Le premier de ces textes n'est autre qu'une des premières publications de Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, qualifié d'« essai » dans les deux préfaces qui accompagnent sa réédition (l'une étant de Houellebecq lui-même, l'autre de Stephen King)²¹¹. Les articles parus dans *Interventions 2*, qui sont autant de « réflexions théoriques »²¹², publiés d'abord séparément puis réunis par Houellebecq en un seul volume, relèvent aussi de ce genre. Enfin, les préfaces écrites en introduction à différents ouvrages (de philosophie, de sociologie, d'art et de littérature) constituent également de courts essais théoriques.

Le genre de l'essai est certainement aussi délicat à définir que celui du roman, tout aussi protéiforme et ambigu : « sa nature polymorphe, inaugurée par les *Essais* de Montaigne, a pu lui octroyer la réputation d'un *genre sans genre*, parce que les utilisant tous et, par conséquent, n'en déterminant aucun qui lui soit propre. »²¹³ Il prétend à la fois mettre au jour une certaine

²⁰⁹ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 257.

²¹⁰ Ceci ne vaut pas seulement dans le cas de Houellebecq : le roman a aujourd'hui un statut central par rapport à d'autres genres littéraires. En effet, « le genre "roman" [était] tenu à l'origine en suspicion avant d'acquiescer ses lettres de noblesse générique au point d'avoir de nos jours la réputation d'être devenu le genre majeur, voire le genre unique ayant absorbé tous les autres – jusqu'à faire accréditer l'idée que "littérature" équivaut à "roman"... » (page *Fabula* de présentation du colloque *Le Quatrième Genre : l'Essai*, disponible en ligne sur <https://www.fabula.org/actualites/colloque-international-le-quatrieme-genre-l-39-essai-equipe-histoire-et-poetique-des-genres-du-71141.php>, page consultée le 27 mai 2016).

²¹¹ Voir édition de 2005 déjà citée, p. 7 et p. 23.

²¹² *Interventions 2*, éd. cit., p. 7. Ce recueil reprend tous les textes du premier recueil *Interventions*, sauf deux : « Entretien avec Sabine Audrerie » et « Entretien avec Valère Staraselski » (*Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 107-120), qui se rattachent plutôt au genre de l'interview journalistique que de l'essai.

²¹³ Ce constat est formulé dans l'introduction à un colloque récent intitulé *Le Quatrième Genre : l'Essai* (Poitiers, 12-14 novembre 2015, dir. Patrick Née). En effet, le genre de l'essai n'apparaît pas dans la triade romantique des genres épique-lyrique-dramatique, ni dans sa version contemporaine roman-poésie-théâtre. Ce colloque avait dès lors pour but de « faire le point [...] sur la *théorie de l'Essai comme genre*, afin de sortir du flou artistique qui a longtemps prévalu à son égard, et qui l'a mis en lisière des études génériques » (voir page *Fabula* déjà citée).

connaissance du monde, sans réfuter une part de subjectivité voire d'audace : l'essai a un « bord littéraire » et un « bord savant », il met en conflit « valeur esthétique » et « valeur de vérité », « littérarité » et « validité intellectuelle », il s'inscrit comme un « contre-genre » et a une dimension « agonique » forte, selon Marielle Macé²¹⁴. Cette dimension agonique est le signe d'une « concurrence [...] entre sciences et littérature »²¹⁵, dont Houellebecq, comme on l'a vu, se nourrit abondamment, faisant également de ses romans un lieu où *élaborer des théories* et insérer des discours propres à différentes sciences et disciplines, égrenés de termes techniques qui font saillie dans la narration. Son emploi du *genre de l'essai* ne se limite donc pas à ses essais, mais s'invite dans l'écriture romanesque, entre autres²¹⁶.

D'ailleurs, cette combinaison générique facilite les possibilités d'*immersion* et d'*extraction* mises en place par l'univers transmédiatique, dont j'ai parlé précédemment. Les *réflexions théoriques* intégrées au récit fictionnel offrent au lecteur à la fois une entrée dans un univers diégétique référencé, en lien avec sa propre réalité, donc susceptible de permettre une lecture immersive, et à la fois des outils dialectiques qu'il peut extraire de cette diégèse, confrontant les réflexions qu'il y rencontre à ses propres opinions, les évaluant à l'aune de son expérience dans le monde.

Macé montre que l'essai s'ancre résolument dans l'histoire et dans la culture où il prend place, qu'il est un terrain où se construisent des réflexions sur le réel, tout en appartenant au domaine du littéraire car il permet aussi à l'écrivain de s'affirmer dans sa singularité sur le plan stylistique notamment. Pour Houellebecq, ces propriétés ne sont pas uniquement celles de l'essai ; toute son écriture « parle du monde »²¹⁷. Il se positionne dès le départ contre « cette idée stupide que la littérature est un travail sur la langue ayant pour objet de produire une écriture »²¹⁸ et affirme en conséquence : « L'idée d'une histoire littéraire séparée de l'histoire humaine globale me paraît très peu opérante. »²¹⁹ C'est pourquoi Houellebecq adopte fréquemment à travers son œuvre le point de vue et le discours d'un essayiste, même dans ses fictions.

Cela dit, la *posture* de Houellebecq dans ses essais diffère de celle qu'il affiche en tant que romancier, à savoir qu'elle se situe entre le désengagement revendiqué et la sincérité montrée. En exposant une réflexion sur le monde, ou en commentant les travaux d'autres écrivains ou artistes, il fait part d'une interprétation personnelle plus assumée, et ne cache pas sa subjectivité d'auteur : ses essais sont souvent écrits à la première personne, et même s'ils mettent parfois en scène des personnages fictifs, l'instance énonciatrice reste le « je » de

²¹⁴ Marielle Macé, « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au xx^e siècle », *Littérature*, n° 133, 2004, p. 113-127, disponible en ligne sur http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_133_1_1843, page consultée le 16 avril 2016.

²¹⁵ Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n° 14, 2008, disponible en ligne sur <http://narratologie.revues.org/499>, page consultée le 16 avril 2016.

²¹⁶ Houellebecq affirme de fait que « le roman est un lieu naturel pour l'expression de débats ou de déchirements philosophiques » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 152) et qu'il a « l'impression qu'on peut procéder par injection brutale dans la matière romanesque de théorie et d'histoire. » (*Interventions*, éd. cit., p. 116).

²¹⁷ « Je m'intéresse moins au langage qu'au monde. » dit-il dans *Interventions*, éd. cit., p. 110-111.

²¹⁸ *Interventions 2*, éd. cit., p. 154.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

l'auteur²²⁰. Cependant, ce n'est pas un « je lyrique » qui se met à nu, pour ainsi dire, comme il peut le faire dans l'espace poétique : le côté très premier degré, « sentimental », à fleur de peau du « je » des poèmes, que Houellebecq admet et revendique, n'apparaît pas dans les essais.

Dans tous les cas, il semblerait que le genre de l'essai tel que Houellebecq l'investit permet, étonnamment, une plus grande liberté de propos et d'opinion que le roman. Cela tient d'abord à l'horizon d'attente dessiné par le genre. L'essai, dès le départ, est un lieu où l'auteur *s'essaie*, livre ses hypothèses, se livre à certaines contradictions possibles. Le lecteur peut ainsi s'attendre à ce que les propos de l'essayiste soient sujets à controverse, sans pour autant être tenus comme provocateurs ou déplacés. Ensuite, cela tient à la manière dont les deux genres circulent, et aux publics qu'ils touchent : tandis que les romans de Houellebecq bénéficient d'une grande audience, ses essais s'adressent à moins de lecteurs, et certainement à *d'autres* lecteurs.

En effet, il semblerait (cette hypothèse serait à confirmer par le biais d'une étude de marché, s'il fallait la pousser plus loin) que la plupart des gens qui lisent ses essais sont soit des spécialistes ou amateurs accomplis de Houellebecq, soit des non-houellebecquiens. Comme la majorité du lectorat de Houellebecq consomme avant tout (voire uniquement) ses romans, ceux qui lisent ses essais constituent un public particulier, et assez atypique. Soit ceux-ci peuvent être des « fans » ou des « experts » qui, ayant parcouru l'ensemble ou l'essentiel de l'œuvre romanesque (voire de l'œuvre en général), se tournent vers les essais pour éclairer différemment leur lecture ; soit il peut s'agir de lecteurs qui ne connaissent pas nécessairement Houellebecq, ne l'ont peut-être jamais lu précédemment, mais découvrent ses essais, articles et préfaces par d'autres biais. Aussi, il est révélateur que l'essai sur Lovecraft, dans la librairie Payot de Lausanne, soit classé non parmi les titres de Houellebecq, mais dans la (petite) section attribuée à l'auteur de science-fiction américain – comme si le livre était plus volontiers acheté par des lecteurs de Lovecraft que de Houellebecq. Il est également évident que les articles d'*Interventions 2*, avant d'être réunis en volume, ont été lus en premier lieu par les lecteurs habituels des journaux, revues et magazines où ils sont parus. Quant aux préfaces, il va de soi qu'elles sont plutôt destinées à être consultées par les lecteurs de l'ouvrage qu'elles introduisent.

Vu ces considérations, il est possible de supposer que Houellebecq est plus libre d'exprimer des opinions subjectives, tranchantes ou audacieuses dans ses essais parce qu'il n'y est pas, pour ainsi dire, *attendu au tournant*, parce que sa réputation en tant que romancier ne le précède pas de la même manière dans le cadre de ses essais, parce que ceux-ci ne touchent pas un aussi vaste public, mais suscitent un regard peut-être plus neutre ou plus situé (en lien directement avec l'objet dont traite chaque essai). Si les romans induisent un devoir de positionnement (le public exigeant de Houellebecq qu'il se situe à l'égard de ses personnages), les essais imposent moins d'exigences posturales.

²²⁰ Ainsi, il commence sa postface au *SCUM Manifesto* de Valérie Solanas par « Pour ma part j'ai toujours considéré les féministes comme d'aimables connes » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 165), et sa préface à *l'Érotoscope* de Tomi Ungerer par « Pourquoi est-ce que je préface ce livre? J'adore le sexe, mais le SM me dégoûte, aussi bien moralement que physiquement » (« Préface » à Tomi Ungerer, *Érotoscope*, Cologne, Taschen, 2001, disponible en ligne sur <http://www.houellebecq.info/temoignages.php#6>, page consultée le 27 mai 2016). Autant d'opinions tout à fait subjectives, assumées à titre personnel.

3.3.1. H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie

Pour toutes ces raisons, on peut considérer l'essai de 1991 sur Lovecraft, notamment, comme un livre « plus préservé », peut-être plus librement houellebecquien que d'autres (ou moins houellebecquien, si l'on estime que « Houellebecq » est un rôle que l'écrivain finit par être obligé de jouer, de façon presque ostentatoire). Son auteur y est moins lié à un devoir de mise en scène de soi ; encore inconnu au bataillon, il ne subit pas les pressions liées à la célébrité, aux stratégies éditoriales, à une réception médiatique houleuse, etc. S'il est impossible de dire que Houellebecq y est sincère, on peut néanmoins affirmer que *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* présente les conditions de possibilité d'une plus grande sincérité. Tout est encore ouvert en 1991 : Houellebecq n'est pas encore la « personnalité médiatique » qu'il sera, ses lecteurs n'ont pas les mêmes a priori, ils sont certainement moins hostiles, moins prévenus, plus impartiaux, que ne le seront les futurs lecteurs de *Soumission*, par exemple²²¹. Cet essai constitue par conséquent un espace privilégié où se déploie un Houellebecq peu exposé, qui ne subit pas encore le poids de son image et l'obligation d'entériner (ou d'invalider) un *ethos* composé au fil de ses précédentes interventions. Un Houellebecq avant Houellebecq, en somme.

Dès la première phrase de sa préface, Houellebecq désigne d'emblée son livre comme un essai, et se situe par rapport à Lovecraft comme un lecteur avant tout :

Lorsque j'ai commencé à écrire cet essai (sans doute vers la fin de 1988), je me trouvais dans la même situation que plusieurs dizaines de milliers de lecteurs. Ayant découvert les contes de Lovecraft à l'âge de seize ans, je m'étais aussitôt plongé dans tous ses ouvrages disponibles en français.²²²

Il apparaît dès lors marquant qu'il commence le paragraphe suivant par : « Avec le recul, il me semble que j'ai écrit ce livre comme une sorte de premier roman. »²²³ Ce que cet essai a de « romanesque » ne tient pas à une quelconque polyphonie ni à un désengagement postural, mais plutôt à l'identification possible à un « personnage »²²⁴. Il y a quelque chose de nodal, de

²²¹ Aujourd'hui, il arrive souvent qu'une personne n'ayant jamais lu Houellebecq ait une idée très claire des raisons pour lesquelles elle ne le lira jamais, par avance certaine qu'elle n'aimerait en aucun cas son travail. Dans le cas de *Soumission*, beaucoup de commentateurs ont été accusés de « critiquer le livre sans l'avoir lu ». Avant même sa sortie, Nathalie Crom publiait dans *Télérama* un article intitulé « Pourquoi faut-il lire "Soumission", le nouveau roman de Michel Houellebecq ? » (art. cit.). L'article commençait ainsi : « Le nouveau roman de Michel Houellebecq qui sort le 7 janvier 2015, a déjà fait parler de lui. Pour de mauvaises raisons. Avant une critique détaillée à paraître le jour de la sortie dans *Télérama*, voici déjà trois raisons de lire *Soumission*. **Parce que** ce n'est pas le brulôt [sic] anti-islam que commentent et éreintent, sans l'avoir lu, de nombreux internautes qui, se basant sur un résumé succinct [sic] de l'intrigue, font de *Soumission* une sorte de mise en roman des thèses d'Eric Zemmour. » Un internaute plus scrupuleux confiait par ailleurs : « Plein d'énergie en ce début d'année, je m'étais fixé une contrainte supplémentaire, un peu audacieuse, à savoir me forger un avis sur ce livre uniquement APRES l'avoir lu. Et au vu des chefs d'accusation qui m'attendaient quelle que soit ma position, ce n'était pas forcément chose facile. » (Publié sous le pseudo « Luniver », 5 janvier 2015, rubrique « Critiques, analyses & avis », *Babelio*, disponible en ligne sur <http://www.babelio.com/livres/Houellebecq-Soumission/667109>, page consultée le 26 avril 2016).

²²² H.P. Lovecraft. *Contre le monde, contre la vie*, éd. cit., p. 23.

²²³ *Idem*.

²²⁴ Houellebecq continue ainsi sa préface : « Un roman à un seul personnage (H.P. Lovecraft lui-même) ; un roman avec cette contrainte que tous les faits relatés, tous les textes cités devaient être exacts ; mais, tout de même, une sorte de roman. » (*Ibid.*, p. 23-24).

décisif dans ce premier livre²²⁵, qui constitue non seulement un hommage à un écrivain admiré, mais aussi une réflexion sur la place de l'écrivain dans le monde, sur le profond décalage et la solitude inhérents à ce rôle, sur les méthodes de travail à adopter et la manière dont s'architecture une œuvre, sur ce que signifie *créer un univers*²²⁶, sur ce qu'est « la mission du poète sur cette terre »²²⁷. Il est tentant de voir en Lovecraft une sorte de double, de maître, de parrain pour Houellebecq, qui le décrit comme un « initiateur » ; à tout le moins, cet essai façonne un Lovecraft qui peut constituer un modèle pour la construction d'une posture et d'une écriture par la suite.

Certains passages du livre synthétisent les préoccupations centrales de l'ensemble de l'œuvre houellebecquienne – l'impossibilité de l'adhésion religieuse pourtant ardemment souhaitée, l'angoisse d'une mort pensée comme un anéantissement, l'aspect temporaire et dérisoire d'une race humaine dont le futur consiste à être remplacée par d'autres, l'inadéquation entre l'écrivain et son environnement, la souffrance constitutive de toute existence :

Il a perdu l'enfance, il a également perdu la croyance. [...] Dans ses périodes d'exceptionnelle bonne humeur, il parlera du « cercle enchanté » de la croyance religieuse ; mais c'est un cercle dont il se sent, de toute façon, banni.

Peu d'êtres auront été à ce point imprégnés, transpercés jusqu'aux os par le néant absolu de toute aspiration humaine. L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos. Qui finira par l'emporter. La race humaine disparaîtra. D'autres races apparaîtront, et disparaîtront à leur tour. Les cieux seront glaciaux et vides [...]. Tout disparaîtra. [...] Bien entendu, la vie n'a pas de sens. Mais la mort non plus. Et c'est une des choses qui glacent le sang lorsqu'on découvre l'univers de Lovecraft. La mort de ses héros n'a aucun sens. Elle n'apporte aucun apaisement.²²⁸

Idem pour la mort gratuite de Valérie dans *Plateforme*, qui n'amène aucun apaisement. *Idem* pour les protagonistes des *Particules élémentaires* (dont le titre trouve ici une explication possible), qui réalisent à travers le roman à quel point leur être, leur vie, l'humanité sont transitoires, dans tous les sens du terme. *Idem* pour François dans *Soumission*, et Houellebecq lui-même selon sa correspondance avec Lévy, qui regrettent l'inaccessibilité du « cercle enchanté » de la foi religieuse. *Idem* pour Paul dans *Near Death Experience*, qui comprend ce qu'implique le « néant absolu de toute aspiration humaine ». Il en va de même encore pour la

²²⁵ Dans son « Entretien avec Michel Houellebecq », Martin de Haan lui avoue : « on aimerait que *Rester vivant*, qui semble définir la méthode à laquelle tu es resté fidèle, soit ton premier livre. Pourtant, l'essai sur Lovecraft l'a précédé d'un mois. » Ce à quoi Houellebecq répond : « L'essai sur Lovecraft est paru presque en même temps que *Rester vivant*, mais je l'avais écrit un an avant. » (*Michel Houellebecq*, sous la dir. de Sabine van Wesemael, éd. cit., p. 9).

²²⁶ Houellebecq reconnaît que Lovecraft « a parfois eu le sentiment, devant l'échec répété de sa production littéraire, que le sacrifice de sa vie avait été, tout compte fait, inutile. Nous pouvons aujourd'hui en juger autrement ; nous pour qui il est devenu un initiateur essentiel à un univers *différent*, situé bien au-delà des limites de l'expérience humaine, et pourtant d'un impact émotionnel terriblement précis. » (*Ibid.*, p. 149-150). L'impact de Lovecraft dans l'expérience littéraire de Houellebecq est fondamental, puisqu'il permet la découverte d'une écriture qui a la puissance non seulement de bâtir un univers, mais d'y faire pénétrer le lecteur en dépit de son caractère purement imaginaire, détaché de toute expérience.

²²⁷ *Ibid.*, p. 151.

²²⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

poésie de Houellebecq, qui habite ce moment de transition entre l'enfance confiante et le vide à venir²²⁹.

L'essai sur Lovecraft permet rétrospectivement de tisser des liens avec l'entier de son univers. Houellebecq y est étonnamment présent, derrière cet homme à qui, selon lui, « il est naturel de rendre un culte »²³⁰, cet homme qui laisse planer sur son œuvre « l'ombre étrange de sa propre personnalité »²³¹. Beaucoup des traits posturaux que Houellebecq adoptera ensuite, et qu'on retrouve également chez ses personnages, apparaissent déjà dans le portrait qu'il dresse de Lovecraft, en tant qu'individu « inadapté » et « reclus »²³². En fin de compte, ce premier essai, de même que les premiers recueils de poèmes, peut être considéré comme un foyer de l'œuvre à venir, un espace clé qui est l'une des sources de l'univers houellebecquien. Un univers dont la solidité repose sur quelques références (les plus ancrées étant Comte, Schopenhauer, Lovecraft, Baudelaire) qui sont autant de piliers, de présences fortes qui charpentent l'œuvre : « On n'a pas du tout l'impression d'être dans un univers onirique, chez Lovecraft, mais dans un univers qui produit une forte impression de présence – matérielle, réelle. »²³³ De même que Houellebecq lecteur de Lovecraft perçoit ou construit au cœur de l'univers de celui-ci une *impression de présence réelle*, ne sommes-nous pas invités, en tant que lecteurs de son essai sur Lovecraft, à y déceler la présence de Houellebecq ? Cette dernière résonne à travers toute l'œuvre, mais dans ce texte-ci peut-être plus qu'ailleurs.

3.3.2. Quel espace donner à la stratégie ?

Si l'on admet qu'il existe effectivement des espaces de l'œuvre où Houellebecq est moins contraint par le maintien d'un jeu de posture, plus libre, et donc potentiellement plus impliqué, plus personnellement engagé, plus présent, alors l'essai sur Lovecraft en est un. Certes, il serait loisible de considérer que Houellebecq, se voyant déjà auteur à succès, aurait prémédité la construction d'une posture dès ses premières publications, et que l'ensemble de son œuvre aurait été pensée selon une *stratégie*. Auquel cas, ce premier essai n'échapperait pas à la dynamique de mise en scène de soi qu'il entretient avec les médias, et ne donnerait en rien accès à une plus grande sincérité ou intimité avec l'auteur, dont chaque choix d'écriture serait calculé.

Néanmoins, comme le montrent Dinah Ribard et Nicolas Schapira dans leur introduction à l'ouvrage collectif *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, analyser les actions d'un écrivain (et ses textes, qui sont autant d'actions) comme guidées par une stratégie peut apparaître pertinent au premier abord, mais implique certains présupposés fallacieux :

L'enchaînement de ces différentes actions peut être compris comme découlant d'une volonté. Mais une telle manière de voir se heurte à une objection de taille, et qui nous semble indépassable :

²²⁹ « Un champ d'intensité constante / Balaie les particules humaines / La nuit s'installe, indifférente ; / La tristesse envahit la plaine. // Où retrouver le jeu naïf ? / Où et comment ? Que faut-il vivre ? / Et à quoi bon écrire des livres / Dans le désert inattentif ? // [...] Rien ne subsiste après la mort. » (*Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*, Paris, Poésie/Gallimard, NRF, 2014, p. 188-189).

²³⁰ H.P. Lovecraft. *Contre le monde, contre la vie*, éd. cit., p. 47.

²³¹ *Ibid.*, p. 46.

²³² *Ibid.*, p. 145.

²³³ Martin de Haan, « Entretien avec Michel Houellebecq », art. cit., p. 10.

autant l'on peut saisir des actions, autant les intentions nous restent inaccessibles, sauf à les postuler à partir des actions elles-mêmes.²³⁴

Nous faisons face ici à une question ambiguë. D'une part, il n'est pas tenable de présumer que l'*ensemble* de l'œuvre et des conduites auctoriales sont construites selon une visée, dont on ne connaîtrait pas même l'objectif ultime (l'argent ? la célébrité ? la reconnaissance ? l'entrée dans la « Littérature » ?). Mais d'autre part, nous ne pouvons ignorer le fait que Houellebecq entretient depuis un certain temps un jeu de posture, qu'il se positionne de manière plus ou moins stratégique dans les champs littéraire et médiatique. Une solution propice pour sortir de cette impasse me semble consister, à nouveau, à penser l'œuvre comme topographie, c'est-à-dire comme configuration d'un territoire, en envisageant le travail de l'écrivain en contexte.

Certaines portions de l'œuvre apparaissent alors comme plus exposées, plus propices à être investies stratégiquement, étant donné qu'elles génèrent un fort impact et d'importants enjeux sur les plans médiatique, éditorial, financier, ou même politique. Le succès des derniers romans par exemple, même si l'on s'abstient de postuler quelles sont les intentions de Houellebecq derrière leur création et leur publication, est manifestement inséparable de l'idée d'une « stratégie d'auteur »²³⁵ dans la mesure où celui-ci est contraint, vu son statut d'« auteur français le plus lu »²³⁶, de réfléchir à son rapport aux médias, de se positionner vis-à-vis de ses écrits, de mettre en avant une attitude physique plutôt qu'une autre, bref de faire des choix posturaux qui lui garantiront une certaine place dans le champ culturel. La dimension financière à elle seule entraîne d'énormes implications sur les actions de l'écrivain, qui ne peuvent plus être pensées simplement comme un travail d'écriture en solitaire, mais mettent en jeu bien d'autres acteurs – éditeurs, agents, journalistes, et même cadres et actionnaires²³⁷.

Considérer l'œuvre de Houellebecq comme un territoire qui se configure au fil du temps, en fonction du contexte et de la réception, permet de reconnaître certaines zones comme *scènes stratégiques d'exposition posturale de soi*, et d'en circonscrire d'autres qui soient en grande partie affranchies de cette dimension – des zones cachées, plus discrètes, des zones d'ombre en quelque sorte, épargnées par les feux des projecteurs. Les essais (*H.P. Lovecraft* en particulier), les recueils de poèmes et les disques appartiendraient à cet espace à part.

²³⁴ *On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écritures et trajectoires sociales*, sous la dir. de Dinah Ribard et Nicolas Schapira, Paris, PUF, Les Littéraires, 2013, p. 9.

²³⁵ « La stratégie d'auteur renvoie aux choix (de genre, de sujet, de style, de support, de mode et de moment de publication) effectués par un écrivain dans une gamme de moyens de réussir dans l'espace social de la littérature » (*ibid.*, p. 6).

²³⁶ Alice Develey, « Michel Houellebecq est l'auteur français le plus lu en 2015 », *Le Figaro*, 17 février 2016, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/culture/2016/02/17/03004-20160217ARTFIG00026-michel-houellebecq-est-l-auteur-francais-le-plus-lu-en-2015.php>, page consultée le 27 avril 2016.

²³⁷ Voir Jérôme Dupuis, « Houellebecq : les secrets du "transfert du siècle" », art. cit.

3.4. Poésie

Une question récurrente parmi la critique consiste à déterminer quel genre a la primeur dans l'œuvre houellebecquienne, sans véritablement prendre en compte l'affirmation de l'auteur lui-même selon lequel la poésie tient le devant de la scène.

D'après Noguez, c'est justement l'étiquette de l'essayiste qui triomphe avant tout :

Elle est probablement la vérité de son style, la preuve étant que des traits typiques de l'essai se retrouvent aussi bien dans ses poèmes (par exemple dans « Dernier rempart contre le libéralisme », poème du *Sens du combat*) que dans ses romans (particulièrement dans *Les Particules élémentaires*). [...] Le vrai Houellebecq, le Houellebecq central, est ainsi celui d'« Approches du désarroi », un de ses textes les plus denses et les plus caractéristiques.²³⁸

Noguez fonde son analyse de l'aspect « essayiste » des textes de fiction de Houellebecq sur le mélange des genres de discours que celui-ci sollicite abondamment, quitte à insérer des « pauses » dans la temporalité narrative²³⁹. Il n'hésite pas, comme le dit Umberto Eco, à « courir le risque de salgarisme »²⁴⁰ : c'est même sa marque de fabrique, une des récurrences et des singularités de son style.

Cependant, la « preuve » formulée par Noguez ne suffit pas à affirmer que « la vérité de son style » se trouve dans les essais : il est certes évident que « des traits typiques de l'essai se retrouvent aussi bien dans ses poèmes que dans ses romans » ; mais l'inverse est également vrai. Premièrement, des traits du roman se retrouvent dans ses essais (narrativisation, création de personnages qui offrent des perspectives diverses sur un même objet et contrebalancent, ou plus souvent supportent, la voix singulière de l'essayiste²⁴¹).

En second lieu, les essais sont aussi contaminés par la poésie houellebecquienne, y compris « Approches du désarroi » que cite Noguez. Le dernier sous-chapitre de ce texte s'intitule « La

²³⁸ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, éd. cit., p. 150.

²³⁹ « La pause (tR = n ; tH = 0) et l'ellipse (tR = 0 ; tH = n) marquent les deux points extrêmes de l'échelle des vitesses narratives. D'une certaine façon, ces deux points représentent des paradoxes narratifs : en effet, ni la pause, ni l'ellipse ne racontent quelque chose. Avec la pause, le récit « s'enlise », pour reprendre une formule de Ricardou : il s'interrompt et cède la place à la description ou au commentaire. » (Jean Kaempfer et Raphaël Micheli, « La temporalité narrative », 2005, disponible en ligne sur <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html>, page consultée le 17 avril 2016). En d'autres termes (et pour expliquer l'équation), lorsqu'il y a une pause dans un roman, le temps du récit (tR) se poursuit, c'est-à-dire que les mots continuent de se dérouler sur la page, tandis que le temps de l'histoire (tH) s'interrompt, car la vie des personnages cesse d'avancer.

²⁴⁰ Dans le cadre de l'écriture d'un roman historique, Eco témoigne de la difficulté qu'il rencontre à expliciter les événements au lecteur afin de rendre ceux-ci compréhensibles et porteurs de sens pour le présent, tout en évitant de donner des leçons techniques à tout bout de champ : « On court alors le risque de "salgarisme". Les personnages de Salgari fuient dans la forêt, traqués par des ennemis et trébuchent sur une racine de baobab : et voilà que le narrateur suspend l'action pour nous faire une leçon de botanique sur les baobabs. » (Umberto Eco, *Apostille au « Nom de la rose »*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 46).

²⁴¹ « Approches du désarroi », par exemple, contient des passages tout à fait romanesques : « En décembre 1986, je me trouvais en gare d'Avignon, et le temps était doux. À la suite de complications sentimentales dont la narration serait fastidieuse, je devais impérativement – du moins le pensais-je – reprendre le TGV pour Paris. J'ignorais qu'un mouvement de grève venait de se déclencher sur l'ensemble du réseau SNCF. » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 43). Houellebecq crée également bon nombre de personnages-types qui agrémentent ses arguments, les incarnent dans des attitudes. Par exemple, ses articles de la série « Temps morts » (*ibid.*, p. 91-121) mettent en scène plusieurs types sociaux tels « l'Allemand », « l'ex-animateur de village de vacances », « le créatif » et « la Suédoise » ; qualifiés de « chroniques », ces articles oscillent entre les macro-genres de l'essai et du récit.

poésie du mouvement arrêté »²⁴² ; et certains passages rappellent des poèmes de Houellebecq : « Ainsi, la chair du monde est remplacée par son image numérisée ; l'être des choses est supplanté par le graphique de ses variations. »²⁴³ De chaque côté du point-virgule, les deux phrases fonctionnent selon la même structure : un syntagme désignant un objet poétique, indéfini, vague et vaste (« la chair du monde », « l'être des choses ») est suivi d'un verbe passif désignant la substitution de cette première réalité abstraite par une autre, virtuelle cette fois, explicitée par un vocabulaire technoscientifique (« son image numérisée », « le graphique de ses variations »). Cette imbrication des registres de la poésie et de l'essai (ou de l'observation technique) se retrouve aussi bien dans certains poèmes de Houellebecq²⁴⁴, de sorte qu'on ne peut affirmer que l'essai domine sur la poésie, ni que la poésie triomphe sur l'essai, mais bien qu'il y a là entremêlement générique sur tous les plans.

En cela, Houellebecq suit exactement le modèle de Remy de Gourmont cité plus haut, qui est à la fois essayiste et poète. On pourrait ajouter philosophe, puisque l'essai comme la poésie permettent de dire et penser le monde : Houellebecq reconnaît une « identité de buts entre la philosophie et la poésie » qui « est à la source de la secrète complicité qui les lie »²⁴⁵. C'est ce qu'il affirmait dès *Rester vivant* :

[Cette complicité] ne se manifeste pas essentiellement par l'écriture de poèmes philosophiques ; la poésie doit découvrir la réalité par ses propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d'une reconstruction intellectuelle du monde. Encore moins par la philosophie exprimée sous forme poétique, qui n'est le plus souvent qu'une misérable duperie. Mais c'est toujours chez les poètes qu'une philosophie neuve trouvera ses lecteurs les plus sérieux, les plus attentifs et féconds. De même, seuls certains philosophes seront capables de discerner, de mettre au jour et d'utiliser les vérités cachées dans la poésie. C'est dans la poésie, presque autant que dans la contemplation directe – et beaucoup plus que dans les philosophies antérieures –, qu'ils trouveront matière à de nouvelles représentations du monde.²⁴⁶

Cette conception est teintée d'une vision schopenhauerienne de la contemplation comme élévation et comme abstraction – la contemplation ménage un espace, un intervalle de temps où le sujet se soustrait à la volonté. Ici, la poésie est une forme de *contemplation indirecte*, qui ne passe pas par l'intellection, mais génère de nouvelles conceptions du monde, des « philosophies neuves ».

La philosophie elle-même, par ce rapport à la représentation et à l'intuition, a partie liée avec la fiction : dans *Ennemis publics*, Houellebecq confie qu'il a fini par « [accepter], aussi, la philosophie comme genre littéraire » et par « la placer du côté des interprétations et des récits »²⁴⁷. Qu'elle se déploie dans un roman, un essai ou un poème importe peu, puisque les frontières formelles se trouvent alors presque effacées.

²⁴² *Ibid.*, p. 42.

²⁴³ *Ibid.*, p. 28-29.

²⁴⁴ Voir par exemple *Non réconcilié*, éd. cit., p. 160.

²⁴⁵ *Poésie*, éd. cit., p. 27.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 290.

Cette *identité des buts* entre différents genres, méthodes de pensée et cheminements réflexifs témoigne de la cohérence d'une écriture qui s'épanouit à travers diverses formes pour converger vers le façonnement d'une sorte de *poéto-philosophie*, vers le fondement d'un univers de pensée.

Mais surtout, au cœur de cet univers se trouve la poésie, sorte de nébuleuse qui fait naître des « vérités cachées », « de nouvelles représentations », des idées et des images. S'il y avait comme le suppose Noguez une « vérité du style » chez Houellebecq, elle se trouverait bien du côté de sa poésie – une poésie qui fait partie, intrinsèquement, de ses essais, de ses romans, de ses disques, de ses films, de ses photographies. Mais alors cette *poésie* est à considérer non pas comme un genre isolé, limité aux poèmes, mais dans son sens large²⁴⁸, comme une ouverture à l'intuition et à l'affect, une aptitude à la contemplation, proche d'une attitude méditative qui reste perméable au monde. Car la *poésie comme genre*, en revanche, ne s'intègre pas toujours aisément à d'autres espaces de l'œuvre.

3.4.1. La poésie insoumissible

Ailleurs, Houellebecq affirme non seulement que la poésie entretient un lien étroit avec la philosophie, mais qu'elle lui est même antérieure, on pourrait presque dire originaire : « La poésie ne précède pas seulement le roman ; elle précède aussi, et de manière plus directe, la philosophie. »²⁴⁹ À partir de ce noyau de l'écriture houellebecquienne qu'est la poésie, qui semble ainsi anticiper et condenser l'ensemble de ses explorations littéraires (et intermédiaires), tous les autres genres devraient pouvoir s'épanouir sans qu'il y ait effectivement de limites définies entre eux. Et pourtant, même si notre auteur cultive le mélange des genres, une irréductible hétérogénéité demeure entre certains espaces textuels qui ne peuvent entrer en cohésion de manière fluide. Par exemple, même si le roman devrait pouvoir faire feu de tout bois, y compris de passages plutôt proches de l'essai ou de poèmes, il n'est pas toujours possible de les imbriquer les uns dans les autres. Voici comment Houellebecq présente son recueil *Interventions 2*, qui semble de la sorte avoir été créé « par défaut », faute de n'avoir pu incorporer les micro-essais qui le composent dans une narration romanesque :

Isomorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir. [...] Les « réflexions théoriques » m'apparaissent ainsi comme un matériau romanesque aussi bon qu'un autre, et meilleur que beaucoup d'autres. Il en est de même des discussions, des entretiens, des débats... [...] La seule chose en réalité qui me paraisse vraiment difficile à intégrer dans un roman, c'est la poésie. Je ne dis pas que ce soit impossible, je dis que ça me paraît très difficile. [...] Le point commun le plus évident aux textes réunis ici est qu'on m'a demandé de les écrire ; du moins, on m'a demandé d'écrire quelque chose. [...] Conformément à ce que je viens de dire, j'aurais pu envisager de les recycler dans un roman. J'ai essayé, mais je n'y suis que rarement parvenu [...]. C'est, en somme, la raison d'être de cette publication.²⁵⁰

²⁴⁸ « Définir la poésie est une gageure : ni la versification, ni l'emploi des figures et des images ne suffisent [...] ; ou bien la poésie est sentiment, et existe avant le langage, avant le poème. » (Article « Poésie » du *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., vol. 3, p. 1832).

²⁴⁹ *Interventions 2*, p. 154.

²⁵⁰ « Avant-propos », *Interventions 2*, éd. cit., p. 7-8.

Qu'est-ce qui fait qu'il reste une forme d'incompatibilité entre ces espaces ? Outre les différences formelles *stricto sensu*, qui ne paraissent pas poser problème pour Houellebecq (bien au contraire, la dimension protéiforme de son écriture est une caractéristique qu'il privilégie), l'incompatibilité se situe du côté des *voix* qui prennent en charge ces différents discours, du fait que chaque genre implique une scène de parole où l'auteur ne se donne pas à lire (ou à entendre) de la même manière. L'auteur ne s'investit pas au même degré dans la poésie, lieu d'expression d'un soi qui se présente comme naturel, spontané, entier, que dans les romans, où la multiplicité des voix et des discours, souvent pris au second degré, diffracte ce « je » en une série de personnages vis-à-vis desquels Houellebecq refuse de s'engager. Comment donc concilier ce « premier degré », cette franchise de la poésie, avec le « bruit » des voix romanesques, leurs dissonances, leurs décalages ? Étant donné que le degré d'investissement de l'auteur vis-à-vis de chaque genre varie, ceux-ci apparaissent dans cette optique comme des espaces distincts et inassimilables, des scènes indépendantes les unes des autres.

D'un côté, Houellebecq convoque par rapport à ses romans une rhétorique du désengagement, le romancier se présentant surtout comme un machiniste devant agencer des points de vue divergents qui ne sont pas les siens ; de l'autre, il parle de sa poésie comme d'« un moyen de traduction naturel et immédiat » des « moments [que] nous vivons »²⁵¹, affichant plutôt dans ce cadre un *ethos* de la sincérité et de l'authenticité. Certes, entre ces extrêmes, il existe un continuum, des positionnements intermédiaires qui ne sont ni de l'ordre du détachement revendiqué, ni de l'adhésion totale. Néanmoins, c'est peut-être bien cette différence de positionnement qui induit chez Houellebecq un irréductible écart entre les genres, leur impossible intégration, leur *immiscibilité*. C'est pourquoi les poèmes qu'il intègre à ses romans ne peuvent être lus indépendamment de la trame narrative, et sont toujours transmis à travers une médiation, dits ou écrits par un personnage, et non pas directement attribuables à la voix (présumée) de l'auteur²⁵². Ces poèmes sont alors en quelque sorte phagocytés par la dynamique du roman, rabattus au niveau des discours des personnages. Ils n'ont pas la même valeur, en termes de création d'une figure d'auteur, que lorsqu'ils sont donnés à lire dans des recueils de poèmes.

Incapable de fusionner avec l'écriture romanesque sans être ravalée par elle et soumise à l'économie du récit, la poésie est, en fait, *insoumissible* (on excusera le néologisme). C'est-à-dire qu'elle est marquée, telle que la conçoit Houellebecq, par une altérité essentielle : « En résumé, la poésie n'est pas la prose plus autre chose : elle n'est pas *plus* que la prose, elle est *autre*. [...] Le langage prosaïque organise des réflexions, des arguments, des faits ; au fond, il

²⁵¹ *Interventions*, éd. cit., p. 116.

²⁵² *La Possibilité d'une île* est le roman houellebecquien qui contient le plus de poèmes, mais la plupart sont attribués expressément au protagoniste Daniel1 ou à un clone, et commentés de surcroît par un personnage-lecteur (voir éd. cit., p. 169). Ces poèmes sont donc doublement mis à distance, contrairement à ceux des recueils de poésie de Houellebecq, qui sont donnés comme émanant d'une instance auctoriale sans intermédiaire (souvent d'ailleurs, les poèmes intégrés dans les romans se trouvent également dans les recueils, ce qui leur confère un tout autre éclairage). C'est pourquoi aussi le premier poème des *Particules élémentaires* (éd. cit., p. 9-10), qui n'est pas assigné explicitement à un énonciateur situé dans la diégèse, est imputé rétrospectivement par le lecteur au narrateur néo-humain qui se révèle à la fin du roman.

organise surtout des faits. »²⁵³ La poésie, en revanche, émerge au-delà des raisonnements et des événements, ou plutôt en deçà d'eux : « La poésie brise la chaîne causale et joue constamment avec la puissance explosive de l'absurde ; mais elle n'est pas l'absurdité. Elle est l'absurdité rendue créatrice ; créatrice d'un sens autre, étrange mais immédiat, illimité, émotionnel. »²⁵⁴

3.4.2. Une conception romantique

Cette définition et l'attachement qu'exprime Houellebecq envers la poésie rappellent le romantisme allemand et la sublimation du genre par des philosophes tels que Schelling et les frères Schlegel, qui associaient également la poésie à la philosophie²⁵⁵, ainsi qu'à une forme d'intuition, d'infini, d'absolu²⁵⁶. En proclamant la poésie comme un *genre majeur*, en vertu d'une hiérarchie qui semble désuète aujourd'hui, notre auteur fait appel à une vision héritée de cette période. Les « romantiques allemands [...] ont effectivement bousculé la hiérarchie des genres ayant cours depuis Aristote », ce qui a mené à « une redistribution à l'intérieur de la triade classique "épique, dramatique, lyrique", au profit du lyrique » :

Cette redistribution s'effectue en deux temps, d'abord par la réévaluation de la poésie placée au premier rang des arts. La poésie, première et englobante, « définie comme le genre par excellence et même le seul genre », reprend certes son sens étymologique de création et ne se confond plus forcément avec le vers. Pourtant – et c'est là le deuxième temps de la redistribution à l'intérieur de l'échelle des genres –, du fait de l'exclusion progressive de l'épique hors de la poésie, [...] c'est le lyrique qui, « au lieu d'être marginalisé comme chez Aristote ou assimilé aux petits genres comme chez les classiques, [...] est devenu depuis le romantisme le mode dominant dans la poésie »²⁵⁷

En effet, Houellebecq, dont la poésie est bien plus lyrique qu'épique, confirme cet héritage : « Mon époque de prédilection – en poésie comme en musique – reste la première période du romantisme allemand. »²⁵⁸ Or cette hiérarchie des genres n'a plus cours depuis presque cent cinquante ans, et Houellebecq cultive une conception manifestement datée. Il est possible de considérer, soit dit en passant, que la poésie d'aujourd'hui trouve à s'épanouir dans la chanson, qui serait le nouveau véhicule du lyrisme postmoderne. Autrement dit, nous aurions affaire à un *transfert* intermédial : une forme de sentimentalité aurait été transférée de la poésie écrite vers la musique, et le disque serait le nouveau support intermédial capable d'englober ces deux

²⁵³ *Interventions 2*, éd. cit., p. 75.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵⁵ « Schlegel a considéré que, en dépit de l'opposition ancienne et peut-être constitutive entre poésie et philosophie, de Platon à Fichte, celles-ci ne s'opposaient pas "en vérité", mais présentaient différemment une vérité commune. » (Denis Thouard, « Friedrich Schlegel, entre histoire de la poésie et critique de la philosophie », *Littérature*, n° 120, décembre 2000, p. 49).

²⁵⁶ « Obvious parallels in the writings of Schelling and Schlegel are the identification of *Poesie* and philosophy, the idea of art as an intuitive mode of cognition, the analogy of natural and artistic creation, the relating of myth to literature and, related to all the foregoing, the idea that art alone can penetrate to the essential nature of the universe. » (Ralph W. Ewton, *The Literary Theories of August Wilhelm Schlegel*, La Haye, Paris, De Gruyter Mouton, 1972, p. 18).

²⁵⁷ Marie-Odile Thirouin, *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, sous la dir. de Merete Stistrup-Jensen et Marie-Odile Thirouin, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 44, citant Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 51-74.

²⁵⁸ *Interventions*, éd. cit., p. 110. C'est ce que confirme en passant Liesbeth Korthals Altes : « Houellebecq's poetry [...] seems to cultivate a neo-romantic almost sentimentalist stance and an ethos of sincerity » (« Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, A Case », art. cit., p. 104).

média. Dans tous les cas, même si ses disques lui permettent aussi d'exploiter une forme de lyrisme en apparence plus *consommable* de nos jours (quoique les apparences puissent être trompeuses), Houellebecq continue par sa poésie de s'adonner à un genre inadapté aux pratiques de lecture actuelles. D'où le fait qu'on puisse l'envisager comme une niche, un espace de son œuvre à l'abri des regards et des attentes habituelles du « grand public ».

Que ce soit en tant que poète ou romancier, il reconduit bon nombre de fantasmes du XIX^e siècle liés au statut de l'écrivain et à ses pouvoirs – l'auteur démiurge, le romancier naturaliste orchestrant et observant la vie se déployer sous sa plume, le poète alchimiste ou voyant :

J'étais doué pour une chose, et pour une seule en relation au roman, c'était la création de *personnages*. Ce sont eux qui m'ont empêché de dormir, qui m'ont réveillé la nuit, mes Bruno, Valérie, Esther, Michel, Isabelle. Et maintenant ils vivent, oui, ils ont gagné.

C'est là que le romancier peut inquiéter, parce qu'il a en effet ce pouvoir, ordinairement réservé à Dieu, de donner la vie. [...]

Mais dans la poésie ce ne sont pas uniquement les personnages qui vivent, ce sont les mots. Ils semblent entourés d'un halo radioactif. Ils retrouvent d'un coup leur aura, leur vibration originelle.²⁵⁹

Houellebecq n'hésite pas à s'abandonner à un certain mysticisme, comme si son activité de poète impliquait un rapport de l'ordre du magique entre le soi et le langage. Il s'agit de « découvrir le poème » comme s'il existait déjà ; tandis que le roman est une construction, la poésie surgit d'elle-même, préexiste :

Tout se passe comme si, c'est irrationnel je sais bien, tout se passe comme si le poème avait déjà été écrit bien avant nous, qu'il avait été écrit de toute éternité, et qu'on n'avait fait que le *découvrir*. Le poème une fois découvert, on s'en tient à quelque distance. On l'a dégagé de la terre qui l'entourait, on a donné quelques coups de brosse ; et il brille, accessible à tous, de son bel éclat d'or mat.²⁶⁰

Les citations de Houellebecq sur la poésie sont nombreuses et viennent s'éclairer les unes les autres, parfois même se répéter, comme s'il cherchait à construire une image du genre revitalisée et revalorisée par rapport à sa pratique de romancier. En revanche, ce qui n'est en aucun cas *construit*, c'est bien le poème lui-même, selon Houellebecq : extrait tel quel d'on ne sait où, il ne serait en rien issu d'un processus d'écriture, ne serait pas transformé ou façonné, mais bien *déjà là*. Comme si sa *présence* précédait sa mise au jour, son extraction²⁶¹.

²⁵⁹ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 258.

²⁶⁰ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 257. À nouveau on retrouve la métaphore du joyau ou du minerai que Gautier mobilisait, mais sans l'idée qu'un travail de ciselage est nécessaire à lui donner forme : chez Houellebecq, l'or du poème est brut.

²⁶¹ On retrouve cette image dans *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, lors d'une courte scène du début du film, que j'analyserai plus loin.

3.4.3. Houellebecq héritier de Jean Cohen – et de Martin Heidegger ?

La référence théorique ou philosophique sur laquelle Houellebecq revient souvent en matière de poésie est l'œuvre du linguiste Jean Cohen²⁶². Celui-ci rencontre l'approbation de Houellebecq par sa capacité à s'inscrire dans des codes de rédaction académiques tout en proposant des perspectives audacieuses, c'est-à-dire par sa capacité à ne pas abandonner au profit d'une « scientificité » de bon augure sa liberté d'écriture et ses intuitions²⁶³. Comme Remy de Gourmont, il devient aussi, en allant toujours plus loin dans son champ d'investigation, philosophe²⁶⁴. Ce qui signifie qu'il reconnaît la poésie telle qu'elle est selon Houellebecq : un en-deçà de l'intellect, un domaine où l'intelligence est tenue en échec, où le langage n'est plus informationnel mais « absurdemment créateur »²⁶⁵. Houellebecq ne lésine pas sur les grands concepts et expressions emphatiques lorsqu'il parle de poésie (les syntagmes « mission du poète », « vibration originelle » ou « intuition pure » reviennent à plusieurs reprises) :

La mission du poète consiste simplement à recréer, du mieux qu'il peut, ce qui a été perçu dans un mouvement de pure intuition. [...] La poésie garde toujours une longueur d'avance. L'intelligence ne vient qu'en second lieu, et elle reste au second plan. [...] La poésie, elle, ne ment jamais, car elle est au plus près de l'instant, elle est intuition pure de l'instant ; chaque poème est un coup de sonde vers le noyau central, incommensurable, des choses.²⁶⁶

Non seulement l'influence romantique est flagrante, mais on peut reconnaître ici une connivence, consciente ou non, avec la pensée de Martin Heidegger. Dans la mesure où celui-ci est l'héritier dissident de la philosophie allemande du XIX^e siècle, et que son influence s'est étendue sur tout le siècle suivant, tant parmi les philosophes que les poètes et artistes, il n'est pas incongru de déceler quelques traces de sa pensée chez Houellebecq, même si elles ne sont pas revendiquées. Mettre au jour ces points communs nécessiterait un travail bien plus vaste, qu'il serait intéressant de mener, car ils sont nombreux et complexes, mais je relèverai seulement la proximité d'idée entre la conception houellebecquienne de la poésie et celle, heideggérienne, de l'œuvre d'art :

²⁶² Cette œuvre est peu abondante, puisqu'elle ne comporte selon Houellebecq que deux livres, *Structure du langage poétique* et *Le Haut Langage*. Il en parle dans un article intitulé « L'absurdité créatrice » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 71-81) et dans sa correspondance avec Lévy, où il conclut : « En un mot comme en cent, il faut lire Jean Cohen. » (*Ennemis publics*, éd. cit., p. 259-260).

²⁶³ « Il [Jean Cohen] se savait surveillé, attendu au tournant par ses collègues linguistes ; il devait en somme produire de la théorie. Et le plus extraordinaire est qu'il y parvient. Il parvient à donner une élaboration théorique, convaincante, de ce qui lui a été très vraisemblablement révélé par l'intuition pure. » (*Idem*).

²⁶⁴ « À ce stade du livre, la poétique de Jean Cohen n'appartient plus du tout à la linguistique ; elle se rattache directement à la philosophie. » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 78).

²⁶⁵ Voici ce qu'il dit de Remy de Gourmont dans sa préface : « Autre mystérieuse vérité, que Gourmont accepte : à l'égard de l'amour, la seule attitude possible est d'y succomber totalement, corps et âme. Défaite absolue de l'intelligence. Il n'y a pas d'amour intelligent. On peut certes essayer de le comprendre dans des essais ; à condition de ne pas être amoureux, pas pour le moment. Il reste une lacune dans la compréhension, que seule la poésie peut venir remplir. » (« Renoncer à l'intelligence », préface à Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 8). Et voilà ce qu'il apprécie chez le second : « La poésie selon Jean Cohen vise à produire un discours foncièrement alogique, où toute possibilité de négation est suspendue. [...] Ceci rapproche le poème de manifestations plus primitives, telles que la lamentation ou le hurlement. Le registre est il est vrai considérablement étendu ; mais les mots sont au fond de même nature que le cri. Dans la poésie ils se mettent à vibrer, ils retrouvent leur vibration originelle ; mais cette vibration n'est pas seulement musicale. À travers les mots, c'est la réalité qu'ils désignent qui retrouve son pouvoir d'horreur ou d'enchantement, son pathos premier. » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 76-77).

²⁶⁶ « Renoncer à l'intelligence », préface à Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 14-15.

Heidegger va alors établir que c'est à l'art qu'il revient de rendre possible le dévoilement originel des choses comme telles.

Pour ce faire, il va nous inviter à penser l'œuvre d'art en renversant la perspective traditionnelle : elle ne nous ouvre pas à un *au-delà* du règne des choses sensibles, mais bien plutôt à un *en deçà* de celles-ci. Elle a donc pour essence même d'exhiber une dimension sous-jacente aux choses, une profondeur retirée et insondable qu'il appelle la *terre*. [...] L'œuvre d'art a donc pour essence de faire apparaître la terre, comme cette dimension retirée et sous-jacente qui se dérobe à notre représentation.

Or, la terre n'est pas seulement cette dimension indistincte et sous-jacente à l'étant qui se retire et se dérobe, elle est aussi une puissance d'éclosion et d'ouverture qui déploie l'*Ouvert* dans lequel les étants viendront prendre place, c'est-à-dire ce que Heidegger appelle le monde.²⁶⁷

Houellebecq et Heidegger établissent un lien constitutif entre l'art et la *vérité*²⁶⁸ – une vérité informulable, qui se situe « en profondeur », et se révèle par l'intuition poétique en même temps qu'elle révèle son caractère « insondable », « incommensurable ». L'œuvre d'art ou le poème installent un monde, (se) fondent (sur) un territoire. Ils sont un déploiement et un dévoilement : déploiement d'une vérité perceptive de l'instant, dévoilement du « noyau central des choses », et d'une « terre », vibrante, puissante, indéfinie. Houellebecq réaffirme avec toujours plus de conviction : « La poésie est le moyen le plus naturel de traduire l'intuition pure d'un instant. Il y a vraiment un noyau d'intuition pure, qui peut être directement traduit en images, ou en mots. Tant qu'on demeure dans la poésie, on demeure également dans la vérité. »²⁶⁹ Et alors comment ne pas entendre les échos de la pensée heideggérienne, qui théorise ce rapport fondamental entre la part inexplicable et instinctive du monde révélé par la poésie ou l'art, et sa traduction dans un langage immédiat, ouvert, qui « fait apparaître ce qui habituellement demeure en retrait » ? Ce langage poétique a la singulière faculté de dévoiler ce qui se dérobe ; il dénude et dessine « le fond informe » des choses :

Mais cela veut dire alors que l'art est mise en œuvre, déploiement, de l'essence de la vérité originelle. Or, cette vérité originelle était comprise par les Grecs comme un dévoilement, et c'est pourquoi le mot grec pour vérité est *aletheia*, décèlement. En effet, le sens courant de la vérité comme concordance (« *adæquatio* ») entre la connaissance et l'étant sur lequel elle porte, présuppose le dévoilement de l'étant comme tel. Or, celui-ci n'est possible que sur la base d'une ouverture préalable à cette dimension retirée qu'est la terre. C'est pourquoi la vérité, l'*aletheia* est comprise comme un décèlement qui puise d'abord à un voilement, à une *léthé*, une latence, un retrait. La vérité, telle que la concevaient les Grecs, c'est-à-dire comme un *dévoilement* puisant à un *voilement essentiel*, constitue donc le sens originel de la vérité qu'il revient à l'art de faire apparaître au grand jour en la mettant en œuvre. L'art dévoile, en effet, l'Ouvert du monde en dévoilant d'abord la terre en son retrait, *en son voilement* comme tel.²⁷⁰

²⁶⁷ Joël Balazut, « La thèse de Heidegger sur l'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 5, 2010, p. 141-152, disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-1-page-141.htm, page consultée le 7 mai 2016.

²⁶⁸ Heidegger s'est en outre interrogé sur les concepts de *présence* et d'*authenticité* ; autant de questionnements qui, s'ils pouvaient être développés plus avant, étofferaient notre réflexion sur les relations de Houellebecq à sa poésie, au reste de son œuvre et à sa réception, à l'*univers* qu'il habite et à celui qu'il crée par son travail artistique.

²⁶⁹ *Interventions 2*, éd. cit., p. 61.

²⁷⁰ Joël Balazut, « La thèse de Heidegger sur l'art », art. cit.

Cette capacité de révéler le fond originel du monde en son voilement semble coïncider avec la manière dont Houellebecq conçoit et façonne sa poésie : celle-ci repose sur des vides, des zones d'ombre, des effacements, des flottements. Elle est suspendue dans un constant entre-deux, entourée par l'infini néantisant de la mort et par celui, éphémère, de l'amour. Elle est à la fois une mise à nu et un retrait, une tension vers une existence étale, ou vers la disparition²⁷¹. Elle tend à s'épanouir dans une « grâce immobile / Sensiblement écrasante »²⁷².

La poésie de Houellebecq est le lieu où il revendique un lien à soi et cherche une place dans le monde. Pour se *dévoiler* véritablement, pour se donner à lire sous la lumière d'une réelle authenticité, imperméable aux corruptions et aux compromis de l'existence en société, il faut s'ouvrir selon Houellebecq à une poésie désinhibée et sensible. « Parce qu'il faut quelque chose, quand même, pour rester en contact avec la poésie, une certaine innocence. »²⁷³ Là-dessus, son modèle reste Neil Young, dont les chansons « si pures, si naïves » le laissent « le cœur serré » : « Il faut être un très grand artiste pour avoir le courage d'être sentimental, pour aller jusqu'au risque de la mièvrerie »²⁷⁴. Selon cette perspective, la poésie houellebecquienne serait dénuée de toute dimension stratégique et posturale : au plus près d'un soi innocent et sincère, elle serait un dévoilement et une vérité, et en rien un geste pensé en vue d'un positionnement dans un champ culturel. Ce lien de la poésie à la vérité porterait à un plus haut degré encore le *devoir de rendre compte du monde* que Houellebecq disait être le sien en tant que romancier : il s'agirait là de rendre compte de soi sans recourir à l'intellection ni à la rhétorique.

Est-ce à dire que sa poésie parvient à délivrer (dans les deux sens du terme, c'est-à-dire déceler et desceller²⁷⁵) un Houellebecq plus sincère, plus présent, plus « vrai » ? En y voyant un territoire privilégié car en retrait du circuit médiatisé des gros succès de librairie, moins stratégique, moins contraint par un contexte (socioculturel, politique, éditorial, etc) envahissant, un espace qui se déploie plus librement, à l'instar des essais, alors il est possible qu'il y ait effectivement quelque chose de l'ordre d'un *dévoilement*, d'une présence accrue dans les poèmes. Dans *Ennemis publics*, Houellebecq avoue à Lévy : « Et jamais sans doute avant notre correspondance je n'avais senti aussi fort comme j'étais attaché viscéralement, originellement, à la poésie. »²⁷⁶

Pourtant, la mise en valeur d'une idée d'authenticité de la poésie peut être considéré comme une attitude posturale : Houellebecq pointe en quelque sorte ses poèmes du doigt en disant « si vous voulez le vrai moi, allez lire par là », mais par ce geste même, il met en lumière un espace autrefois potentiellement plus préservé parce que moins en vue. L'effet de « dévoilement d'un voilement » évoqué par Heidegger se retrouve ici sur un autre plan : si le « cœur de l'œuvre », sa « vérité viscérale », n'est autre que la présence de Houellebecq, alors même dans ses poèmes

²⁷¹ Comme exemple choisi au hasard, ce début de poème traduit à merveille cette tension : « La présence subtile, interstitielle de Dieu / A disparu / Nous flottons maintenant dans un espace désert / Et nos corps sont à nu. » (*Non réconcilié*, éd. cit., p. 175).

²⁷² *Ibid.*, p. 173.

²⁷³ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 256.

²⁷⁴ *Interventions 2*, éd. cit., p. 187.

²⁷⁵ Selon les traductions heideggériennes, *l'aletheia* est tantôt décrite comme descèlement ou décellement.

²⁷⁶ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 291.

(et *justement* dans ses poèmes) elle se dérobe. L'*aletheia* du poème n'est donc perceptible qu'en se laissant porter, comme le préconise Houellebecq, par la qualité intuitive et exploratoire de son écriture, et non en y cherchant absolument l'expression d'un soi non postural.

3.5. Correspondance

La poésie houellebecquienne a donc partie liée avec une *aletheia*, une vérité qui est (dé)voilement²⁷⁷. Ainsi, notre auteur se réclame souvent d'une vérité que son écriture aurait pour vertu, devoir ou liberté de transmettre, et qui prend comme on l'a vu diverses formes selon les genres adoptés, engageant à différents titres celui qui la profère. Dans sa correspondance avec Lévy, Houellebecq entreprend (c'est même peut-être l'un des buts de cette publication) d'explicitier son rapport à ses écrits, à ses lecteurs, aux médias, et plus généralement à l'espace public et à l'espace littéraire. On y trouve par conséquent affiché de manière plus marquée qu'ailleurs un *ethos* du dire-vrai, non sans lien avec l'idée de *parrêsia*.

Le concept de *parrêsia* a été redécouvert et théorisé par Michel Foucault. Passablement éloigné de la notion heideggérienne d'*aletheia*, il renvoie cependant aussi à l'idée de vérité, mais une vérité ancrée dans l'espace social et dans la *polis*, dans le dire et dans la relation. Foucault décrit d'ailleurs la *parrêsia* comme une forme d'« aléthurgie », terme qu'il forge pour désigner « la production de la vérité, l'acte par lequel la vérité se manifeste »²⁷⁸.

La *parrêsia* peut se traduire par « tout-dire », « dire-vrai » ou « franc-parler » : elle est une pratique de la Grèce antique par laquelle un sujet *prend le risque* de dire la vérité à un interlocuteur « sans la masquer par quoi que ce soit »²⁷⁹, et par cet acte s'engage et engage son rapport à l'autre. Selon Foucault, pour qu'il y ait *parrêsia* il faut d'abord que le sujet exprime une vérité qui est *son* opinion, *sa* croyance ; « il faut qu'il la dise comme étant *ce qu'il pense* », qu'il « se lie à cette vérité, qu'il s'oblige par conséquent à elle et par elle » ; en somme il faut qu'il y ait « manifestation d'un lien fondamental entre la vérité dite et la pensée de celui qui la dit »²⁸⁰. Ensuite, il est nécessaire que cette vérité soit *adressée*, qu'il existe donc un lien entre les deux interlocuteurs, et que ce lien soit mis en question par ce dire-vrai. La *parrêsia* implique en conséquence une forme de courage, elle met en danger la relation interpersonnelle, s'oppose à la flatterie :

²⁷⁷ Au sens où l'entend Heidegger. Précisons toutefois l'origine du terme : « La Vérité en Grec se dit "*aléthéia*" : mot composé du a- privatif et du nom propre "Léthé", ce fleuve mythique où l'âme humaine, après avoir contemplé les "idées vraies" et avant de revenir sur terre, doit se baigner dans ses "eaux oubliées". Il faut donc entendre que la Vérité, c'est ce que serait (saurait) une âme qui, revenue parmi les hommes, se souviendrait encore de ce "monde des idées", là où elle a pu contempler la vraie essence de chaque chose » (Emmanuel Rouillé, « Le Secret et l'*Aléthéia* grecque », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, 2004, disponible en ligne sur <http://leportique.revues.org/465>, page consultée le 7 mai 2016).

²⁷⁸ Le terme est forgé à partir d'*aletheia* (vérité) et *ergon* (travail, acte de produire). Le mot grec de *parrêsia* est quant à lui formé sur le pronom *pan* (tout) et le verbe *rein* (dire). Ce thème fait l'objet des derniers cours que Michel Foucault donne avant sa mort, publiés dans *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1983-1984)*, Paris, Gallimard, Seuil, 2009.

²⁷⁹ Retranscription à partir de l'enregistrement du cours de Michel Foucault au Collège de France du 1^{er} février 1984, « Le Courage du Parrhêsia », disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=wYT0w48Htmk>, page consultée le 9 mai 2016.

²⁸⁰ *Idem*.

Il faut, pour qu'il y ait *parrêsia*, qu'en disant la vérité on ouvre, on instaure et on affronte le risque de blesser l'autre, d'irriter l'autre, de le mettre en colère, et de susciter de sa part un certain nombre de conduites qui peuvent aller jusqu'à la plus extrême violence. C'est donc la vérité dans le risque de la violence.²⁸¹

C'est pourquoi, toujours dans l'acception foucaldienne du terme, « la *parrêsia* s'oppose terme à terme à la rhétorique, laquelle ne se soucie de la vérité ni ne suppose le courage »²⁸². La rhétorique en effet est « une *technique*, qui concerne la manière de dire les choses, mais qui ne détermine aucunement les rapports entre celui qui parle et ce qu'il dit »²⁸³. En d'autres termes, tandis que « le rhéteur est, ou en tous cas peut parfaitement être, un menteur efficace qui contraint les autres, le parrésiasite au contraire sera le diseur courageux d'une vérité où il risque lui-même et sa relation avec l'autre »²⁸⁴.

Houellebecq, dès le début de leur correspondance, attaque ce qu'il nomme le « débat » de front, en assénant contre Lévy puis contre lui-même les récriminations acérées dont ils sont les cibles de la part de leurs contemporains :

Cher Bernard-Henri Lévy,

Tout, comme on dit, nous sépare – à l'exception d'un point, fondamental : nous sommes l'un comme l'autre des individus assez méprisables.

Spécialiste des coups foireux et des pantalonades médiatiques, vous déshonorez jusqu'aux chemises que vous portez. Intime des puissants, baignant depuis l'enfance dans une richesse obscène, [...] Philosophe sans pensée, mais non sans relations, vous êtes en outre l'auteur du film le plus ridicule de l'histoire du cinéma. [...]

À nous deux, nous symbolisons parfaitement l'effroyable avachissement de la culture et de l'intelligence françaises²⁸⁵

Plus tard, il lui proposera même de se lancer dans une « littérature de l'aveu ». À première vue, cette attitude paraît s'apparenter à celle du parrésiasite : franchise du propos, courage de formuler des paroles blessantes, mise en péril de la relation à l'autre, mise en danger de soi-même comme cible des mêmes vérités cinglantes, engagement à se confier, se révéler, sans masque, à autrui (au départ l'« aveu » est un *engagement* écrit, un contrat par lequel on se porte *garant* auprès de quelqu'un²⁸⁶ - une littérature de l'aveu engagerait donc formellement la parole de celui qui s'y prête). Toutefois, plusieurs éléments diffèrent de la *parrêsia* foucaldienne, au point que si Houellebecq réinvestit cette pratique, c'est dans une tout autre dynamique.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² Franck Chaumon, « Michel Foucault. Le Courage de la vérité », *Essaim*, n° 23, 2009, p. 151-154, disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-essaim-2009-2-page-151.htm, page consultée le 9 mai 2016.

²⁸³ Retranscription à partir de l'enregistrement du cours de Michel Foucault au Collège de France du 1^{er} février 1984, « Parrhêsia et rhétorique », disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=nLHbgbO0UY>, page consultée le 9 mai 2016.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 7.

²⁸⁶ Il s'agit plus précisément d'une « déclaration écrite constatant l'engagement du vassal envers son seigneur, à raison du fief qu'il en a reçu. » (*Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., vol. 1, p. 685).

3.5.1. Une utilisation rhétorique de la *parrêsia*

En premier lieu, « la *parrêsia* antique correspond surtout à une situation de communication orale et directe »²⁸⁷, elle est le fait d'un orateur qui s'exprime sur la place publique – d'où son rôle dans le maintien de la démocratie et dans le bon gouvernement de la cité. Assis derrière son ordinateur, Houellebecq ne met absolument pas en jeu son intégrité corporelle dans la confrontation épistolaire. En second lieu, leur relation intersubjective n'est pas véritablement menacée non plus : Houellebecq obéit vraisemblablement à des codes fixés d'avance par le jeu auquel se livrent ces deux « ennemis publics » autodéclarés. En effet, après avoir en apparence dit à Lévy ses quatre vérités, il se dote lui-même des qualificatifs dépréciateurs que ses détracteurs lui ont adressés : « Nihiliste, réactionnaire, cynique, raciste et misogyne honteux [...] Auteur plat, sans style, je n'ai accédé à la notoriété que par suite d'une invraisemblable faute de goût commise, il y a quelques années, par des critiques déboussolés. »²⁸⁸ Or cette première autoaccusation a aussi quelque chose de l'autoflagellation, manifestement exagérée, de même qu'au fil du livre, la confession flirte avec la victimisation²⁸⁹. Ce qui nous amène au troisième point de divergence : Houellebecq, en reconduisant les discours de ses contempteurs, ne dit pas une vérité « comme étant ce qu'il pense », mais reprend avec une certaine ironie des propos dont il se désolidarise²⁹⁰.

Si l'écriture houellebecquienne dans *Ennemis publics* donne à lire ou met en place *quelque chose de l'ordre de la parrêsia*, ce n'est pas au sens où l'entend Foucault, mais sur un plan *rhétorique*, par la constitution d'un *ethos*, en lien avec une posture. Philippe Roussin propose effectivement d'étendre la notion au-delà de son acception éthique :

Foucault construit, en partie, son analyse de la *parrêsia* à partir de l'opposition de la philosophie et de la rhétorique. [...] La *parrêsia*, ce tout dire qui est aussi un dire vrai, n'aurait rien en commun avec une *techné* qui dispose les éléments du discours de manière à pouvoir persuader du vrai

²⁸⁷ « Le courage de la vérité dans les usages de l'histoire à l'époque moderne (xvi^e-xviii^e siècles) », appel à participation pour une journée d'étude organisée par Karine Abiven et Arnaud Welfringer, *Fabula*, 1^{er} avril 2015, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/actualites/le-courage-de-la-verite-dans-les-usages-de-l-histoire-xvie-xviii-s-65309.php>, page consultée le 9 mai 2016.

²⁸⁸ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 7-8.

²⁸⁹ Claire Devarrieux s'en insurge d'ailleurs dans son article « BHL-Houellebecq. Le duo des bêtes noires » (*Libération*, 1^{er} octobre 2008, disponible en ligne sur http://next.liberation.fr/livres/2008/10/01/bhl-houellebecq-le-duo-des-betes-noires_110496, page consultée le 9 mai 2016) : « Cette correspondance révèle une vanité qu'on ne pensait pas aussi irréversible. Ils se vivent réellement l'un et l'autre comme des ennemis publics. Ils ne doutent pas d'être "les principales têtes de Turc de notre époque en France" (Houellebecq). "Pourquoi tant de haine ?" (BHL). Et d'invoquer, carrément, les mânes de Baudelaire, ou, sans rire, "le cas de Sartre, vomi par ses contemporains". On ne peut pourtant pas dire que nos deux auteurs maudits manquent d'endroits où s'exprimer, d'argent pour travailler et de soutien éditorial. »

²⁹⁰ De fait, il n'hésitait pas à clamer à propos de *La Possibilité d'une île* : « C'est vrai que mon livre est bon. C'est un peu normal qu'il écrase la rentrée » (Daniel Garcia, « Comment Michel Houellebecq a mis 12 ans pour décrocher le Goncourt », art. cit.). Plus récemment, quand on lui demande s'il croit avoir du génie, il répond : « Oui, il y a une sorte de don. / Vous pensez donc avoir un don ? / Oui. » (Jean-René van der Plaetsen, « Un été avec Houellebecq (4/5) », *Le Figaro*, 20 août 2015).

comme du faux [...]. En réalité, il existe une rhétorique du franc-parler comme il en est une de la flatterie et de l'éloge.²⁹¹

Houellebecq aurait ainsi recours à la rhétorique de la *parrêsia* dans une dynamique de façonnement d'un *ethos* capable de convaincre l'interlocuteur. Ce dernier, dans cette dynamique-là, n'est plus tant Lévy, qui sert plutôt de faire-valoir ou de médiateur, que le lecteur, qu'il s'agit de rallier à soi. Pour Houellebecq, la posture du parrésiasite contribue à la construction et à la légitimation d'un *rôle d'auteur*. De fait, le parrésiasite a un rôle politique et philosophique, impliqué dans la société et la cité²⁹². Raphaël Baroni voit dans la posture que Houellebecq adopte en tant que romancier une revendication du même ordre :

La posture que défend Houellebecq est celle d'un romancier matérialiste et athée qui regarderait la réalité en face et qui aurait le courage de l'exprimer, voire de l'assumer en se mettant lui-même en scène comme *être-dans-le-monde*. En gros, Houellebecq endosse le rôle du philosophe du mythe de la caverne qui prend le risque de se faire lyncher par ses congénères parce qu'il se donne pour tâche d'étendre leur connaissance au-delà des apparences du sens commun.²⁹³

Ce que montre Baroni dans ce chapitre, c'est que cette véridiction affichée par Houellebecq dans sa correspondance et ailleurs lui permet de se dédouaner de toute prise de position sur le plan éthique : « J'aurai essayé de montrer que lorsque l'auteur adopte une posture réaliste et qu'il impose à son lecteur une scénographie adéquate, la dimension éthique de la fiction semble s'effacer au profit de sa visée aléthique. Un tel dispositif encouragerait dès lors une certaine forme de disculpation de l'auteur et justifierait idéalement une suspension partielle du jugement moral. »²⁹⁴ Autrement dit, en élaborant une mise en scène de soi et de l'œuvre, qui de surcroît puisse faire écho à des postures antérieures jouées par d'autres écrivains, Houellebecq se réclame adroitement d'une *aletheia* qui l'exempte de certaines responsabilités sur le plan moral – dans cette optique, nous serions plutôt du côté de la stratégie que de l'authentique bonne foi.

Cette scénographie suit d'ailleurs à la lettre celle de Zola : quand Houellebecq affirme dire la vérité du monde malgré son abjection, il reprend la même métaphore de l'écrivain comme *celui qui ose montrer les plaies du monde*. Rappelons-nous quelle était la « méthode » préconisée dans *Rester vivant* : « Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies.

²⁹¹ Philippe Roussin, « *Tout dire, pourquoi ?* », article à paraître. Roussin étudie la manière dont Céline se réclame d'un « tout-dire » qui va jusqu'à la licence sans bornes des pamphlets. Vu les parallèles établis par la critique entre la posture de Céline et celle de Houellebecq, il serait intéressant de proposer une analyse des positionnements de ce dernier à l'aune de l'article de Roussin. Cela dit, il est évident que Houellebecq ne mobilise pas dans les mêmes proportions une rhétorique que Céline détourne pour justifier ses pamphlets sauvagement antisémites ; c'est pourquoi je ne m'attarderai pas sur cette comparaison.

²⁹² « Foucault analyse la *parrêsia* démocratique qui se caractérise par l'exercice public de la parole à l'Assemblée par lequel le citoyen défend, dans une confrontation avec les autres libres paroles, ce qu'il croit être vrai. Puis, dans un deuxième temps, à partir des textes de Platon, il analysera la *parrêsia* autocratique à l'intérieur de la relation entre le prince et son conseiller, et qui prend la forme d'une parole privée, d'un discours de vérité que le philosophe adresse à l'âme du prince pour l'inciter à se soucier et à se gouverner soi-même pour mieux gouverner les autres. » (Maria Andrea Rojas, « Michel Foucault : la *parrêsia*, une éthique de la vérité », thèse de doctorat en philosophie soutenue le 17 décembre 2012 à l'Université Paris-Est Créteil, sous la dir. de Frédéric Gros, p. 117, disponible en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00856801/document>, page consultée le 9 mai 2016).

²⁹³ Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, éd. cit., p. 182. À vrai dire, Houellebecq exagère même le trait en évoquant le « côté vaguement christique qu'a pris peu à peu [sa] destinée » (*Ennemis publics*, éd. cit., p. 288).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 192-193.

Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. [...] Soyez abjects, vous serez vrais. [...] La vérité est scandaleuse. Mais, sans elle, il n'y a rien qui vaille. »²⁹⁵ Et voici ce que disait Zola plus d'un siècle auparavant :

Aujourd'hui, le cœur humain a réclamé ses droits. Il a voulu être étudié patiemment fibre par fibre ; le spectacle de ses plaies et de ses misères, lorsqu'on l'a ouvert au grand jour, a paru si navrant que toute la jeune génération en a frémi et qu'elle a déclaré ne plus vouloir lire que les descriptions des maladies du pauvre blessé. Les chirurgiens se sont mis à l'œuvre, le scalpel à la main, et nous nous sommes apitoyés devant chacune de leurs découvertes. Ici le talent s'est hautement affirmé ; le désir d'amuser a fait place au désir d'être vrai, et la littérature française y a gagné des œuvres d'une puissance extrême et d'un relief saisissant.²⁹⁶

Dans la veine de Zola, Houellebecq se peint en anatomiste amoral (et non immoral) du monde ; comme l'envisageait le théoricien du naturalisme, « dissection et dévoilement pour décrire et comprendre caractérisent l'activité du romancier »²⁹⁷. Tous deux ont d'ailleurs subi des volées de critiques assez similaires de la part de leurs contemporains : la manière dont ils dépeignent les relations des humains à leurs corps indigne, dégoûte ; ce « dégoût » fait l'objet de maintes discussions du côté de la réception, partagée entre ceux qui trouvent la peinture *vraie* et ceux qui blâment l'auteur de donner libre cours à sa subjectivité perverse, entre ceux qui admirent le style et ceux pour qui non seulement le style fait défaut, mais pour qui l'auteur est indûment partial et partiel dans son compte-rendu ; enfin, on leur reproche de se livrer à toutes ces bassesses par simple esprit de profit et, en sus, de dévoyer le public²⁹⁸. Malgré tout,

²⁹⁵ *Poésie*, éd. cit., p. 28-29.

²⁹⁶ Colette Becker précise, dans un sous-chapitre intitulé « Portrait du romancier en "anatomiste de l'âme et de la chair" », que Zola publie ces mots « le 6 février 1865, dans un article du *Salut public de Lyon* consacré à Alexandre de Lavergne » (*Zola, le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 48).

²⁹⁷ *Idem*.

²⁹⁸ Marc Angenot a recensé bon nombre de citations attestant de cette opinion publique et critique partagée sur Zola : « Ce sont cependant Émile Zola et les naturalistes qui continuent surtout d'indigner et cette indignation n'est pas limitée à la presse conservatrice ou à la province. Dans les revues distinguées, et même dans la petite presse symboliste, on peut voir une ligne de partage entre une minorité qui proclame le talent "épique" de Zola, qui admire sa recherche de la "vie", de la "vérité" et une majorité qui a pour elle un retour de l'opinion : trop c'est trop, – trop de boue, trop de bassesses "physiologiques". [...] Le dégoût qu'inspire Zola est un *topos* de la conversation mondaine. [...] L'école naturaliste étale "sans aucune recherche d'art les tableaux les plus répugnants". C'est l'"apologie des bas instincts", "la peinture complaisante de nos platitudes sociales". Les naturalistes ont mis dans cette perversion l'exagération d'un système. [...] Le naturalisme est "partial" dans la dépravation. On peut vouloir peindre une fois un fumier, mais ne faire que cela !... Prétendre n'étudier que "le physiologique" et omettre "l'âme", n'est-ce pas un parti-pris inacceptable ? Le but évident des naturalistes est de "fausser l'esprit public" et "détruire les principes moraux" et ne peut s'expliquer que par la recherche éhontée du "succès d'argent" ». (Marc Angenot, « Les à vau-l'eau culturels », 1889. *Un état du discours social*, [1989], disponible en ligne sur *Médias 19*, <http://www.medias19.org/index.php?id=12298>, page consultée le 26 mai 2016). Baroni et Estier recensent des exemples frappants d'analogie du côté houellebecquien : « je suis extrêmement déçue et dégoûtée... Le mec est totalement misogyne, et un vieux porc pervers. Ses descriptions sexuelles sont à vomir ! La façon dont il voit les gens et surtout les femmes est répugnante, et je ne parle même pas de son style narratif lorsqu'il parle scientifiquement qui est carrément impossible à comprendre si on y connaît rien en sciences. VRAIMENT À ÉVITER, d'ailleurs je vais jeter ce livre à la poubelle illico ! » « L'alchimie est relativement simple : la sexualité devient pornographique, les relations sociales deviennent mensonge, la morale devient provocation, le récit devient platitude. » (Raphaël Baroni et Samuel Estier, « Peut-on lire Houellebecq ? Un cas d'illisibilité contemporaine », *Fabula*, janvier 2016, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html>, page consultée le 18 mai 2016).

il semble que cette stratégie posturale ait porté ses fruits, car voici ce que Viart et Vercier mentionnent pour synthétiser la démarche de Houellebecq : « Le pessimisme domine ainsi l'œuvre de Michel Houellebecq, face à une civilisation occidentale dont il ausculte les névroses obsessionnelles et les pathologies. »²⁹⁹ Cette phrase est tirée de leur ambitieux ouvrage *La Littérature au présent*, dont le but est de dégager une sorte de coupe synchronique de la littérature ultracontemporaine. Sous la plume de spécialistes du monde littéraire actuel, mais qui ne sont pas des spécialistes de Houellebecq, une telle phrase manifeste le succès de la posture de celui-ci en « auscultateur des névroses de son temps ».

3.5.2. Entre confidences intimes et mise en scène posturale

Cependant, il n'est pas toujours aisé de trancher, et parfois réducteur de rabattre la *parrësia* houellebecquienne à une mise en scène ou un artifice rhétorique. Curieusement, l'écrivain lui-même souligne une ambivalence possible derrière la *parrësia*, en opposant cynisme et honnêteté, ironie et sincérité, négativité et discours positif :

Quel peut être le rôle de la littérature dans le monde, vidé de tout sens moral, que vous décrivez ?
De toute façon un rôle pénible. En mettant le doigt sur les plaies, on se condamne à un rôle antipathique. Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient très difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde.³⁰⁰

Certes, il corrobore ici l'analyse de Baroni en se présentant comme une sorte de « philosophe du mythe de la caverne » qui « met le doigt sur les plaies », mais il loue aussi la capacité de celui qui dépasserait les facilités du cynisme, écarterait l'attitude dépréciatrice en apparence plus stratégique dans le champ littéraire, pour tendre à une sincérité, bien plus puissante. C'est pourquoi le parcours de Neil Young, « toujours d'une foudroyante sincérité », est érigé par Houellebecq en modèle ; et c'est pourquoi ses chansons « sont faites pour ceux qui [...] connaissent la tentation du cynisme, sans être capables d'y céder très longtemps »³⁰¹. L'idée qu'il est nécessaire, afin de produire une œuvre valable, de résister au cynisme, au calcul, pour privilégier une franchise peut-être naïve mais plus « vraie », davantage en lien avec un soi profond, cette idée réapparaît sous d'autres formes chez Houellebecq, si bien qu'elle semble être un principe constitutif de son écriture, et pas simplement une mise en scène posturale³⁰². Dans le livre où il retrace son amitié avec Houellebecq, Machado da Silva reporte une citation de lui qui va dans le même sens : « Pour bien écrire, il faut être sincère, dit Michel avec une

²⁹⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, [2005], Paris, Bordas, 2008, p. 358.

³⁰⁰ *Interventions*, éd. cit., p. 111.

³⁰¹ *Interventions 2*, éd. cit., p. 185-187.

³⁰² Dans un tout autre contexte, fictionnel cette fois, Houellebecq met en abyme le portrait que son propre personnage dresse de Bill Gates dans *La Carte*, en opposant également le « cynisme apparent » de ce dernier et sa « vérité profonde » : « Ce cynisme apparent n'est pourtant pas, souligne Houellebecq dans son texte, la vérité profonde de Gates ; celle-ci s'exprime plutôt dans ces passages surprenants, et presque touchants, où il réaffirme sa foi dans le capitalisme, dans la mystérieuse "main invisible" ; sa conviction absolue, inébranlable, que [...] le bien du marché s'identifie toujours au bien général. C'est alors que Bill Gates apparaît, dans sa vérité profonde, comme un être de foi » (*La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 186).

cigarette éteinte entre les doigts. Si quelque chose est triste, il faut exprimer radicalement cette tristesse. La littérature ne supporte pas le mensonge. C'est cela qui compte. »³⁰³

Cela signifierait-il qu'*Ennemis publics* est tout de même à envisager comme un lieu propice à la confiance, à la « sincérité », à un franc-parler qui ne soit pas que rhétorique, au dévoilement d'une « vérité profonde » de Houellebecq ? Celui-ci s'étonne d'ailleurs des implications de l'écriture épistolaire qui le « pousse à la présence » – l'expression est éloquente, et nous pousserait du même coup à considérer cette correspondance à l'instar des poèmes ou de l'essai sur Lovecraft, comme un espace de l'œuvre où Houellebecq est (et peut effectivement être) *plus présent*, moins dissimulé derrière une posture ou une mise en scène de soi :

Mon rôle dans votre destin sera peut-être de vous avoir entraîné vers une *littérature de l'aveu* – et ce ne sera pas forcément une mauvaise chose. Schopenhauer note avec surprise qu'il est relativement difficile de mentir par lettres (la réflexion n'a pas progressé sur ce point, et je ne peux, moi aussi, que *noter avec surprise* : il y a quelque chose dans l'échange épistolaire qui vous pousse à la vérité, à la présence ; quoi ?).

[...] J'ai aimé aussi, à l'excès, cet absolu contraire de la littérature de l'aveu qu'est la *littérature de l'imaginaire* ; mes dithyrambes sur Lovecraft sont peut-être, parfois, exagérés ; n'importe, j'assume.³⁰⁴

Il est curieux, en outre, que pour une fois Houellebecq déclare : « j'assume » ; qu'il prenne sur lui et accepte de se montrer enthousiaste dans sa lecture de Lovecraft au point de risquer l'exagération (qui, ici, s'oppose à la distance critique et au cynisme). À cet égard, il se comporte en adéquation avec l'exemple de Young qui a « le courage d'être sentimental » au point d'« aller jusqu'au risque de la mièvrerie ». « Assumer », ici, est une attitude de parrésiasite, à l'inverse du désengagement du Houellebecq romancier. Cela confirme notre analyse de l'essai sur Lovecraft comme espace privilégié de l'œuvre où Houellebecq serait davantage présent et impliqué. L'enthousiasme non feint et la bonne foi dont il témoigne dans sa relation à Lovecraft se retrouvent-ils dans son échange avec Lévy ?

La réponse se trouve peut-être, en définitive, du côté du contexte de publication et des manœuvres éditoriales qui entourent le livre : alors que le genre de la correspondance privée dessine un imaginaire lié à l'intimité, la confiance, la mise à nu, la discrétion voire le secret, il devient manifeste, lorsqu'on se penche sur sa réception médiatique, que l'ouvrage n'a rien d'une petite publication anodine, discrète et sans prétention, destinée à un lectorat restreint :

Ennemis publics bénéficie d'un lancement comme on en fait peu : énorme tirage initial, identité des signataires conservée secrète, contenu du texte gardé sous le boisseau, stress des médias en quête d'exclusivité, tant et si bien qu'on n'attend pas la sortie (prévue le 8 octobre) pour parler de leur échange de mails élevé au rang de littérature.³⁰⁵

³⁰³ Juremir Machado da Silva, *En Patagonie avec Michel Houellebecq*, éd. cit., p. 69.

³⁰⁴ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 32.

³⁰⁵ Claire Devarrieux, « BHL-Houellebecq. Le duo des bêtes noires », art. cit.

Ainsi, ce livre à deux mains est bel et bien un « coup de tonnerre de l'automne littéraire », et même « le plus beau coup marketing de cette rentrée »³⁰⁶, vraisemblablement le fruit d'une stratégie éditoriale mûrement construite. Si bien que d'aucuns s'interrogent : « Et si les raisons de cette "bizarre" coproduction [...] étaient d'ordre plus éditorial et économique que littéraire ? Ce ne serait ni étonnant ni scandaleux, le monde de la littérature étant très sensible à la grande diffusion et soucieuse de rentabilité. »³⁰⁷ Cet échange n'est absolument pas, et en cela il diffère de bien d'autres correspondances d'écrivains, le résultat d'un long tête-à-tête par lettres privées, entre deux amis intimes, publié après coup ; au contraire, il a été pensé *dès le départ* pour être édité³⁰⁸.

Il semblerait somme toute que nous ayons bel et bien affaire à un « coup marketing » tout à fait propice à un investissement stratégique³⁰⁹, et pas du tout une zone cachée de l'œuvre où l'on pourrait rencontrer un Houellebecq moins conditionné par son jeu de posture. Par le biais d'une rhétorique parrésiasique (qui n'est pas nécessairement contradictoire avec l'expression d'une vérité sincère, mais demeure inscrite dans une certaine théâtralité donnée par le cadre éditorial), Houellebecq met à profit les attentes liées au genre de l'échange épistolaire pour régler sa posture comme il l'entend, pour régler ses comptes, d'une certaine manière, avec ses détracteurs. Afin de ne pas perdre ce qu'il nomme carrément la « *guerre d'extermination totale dirigée contre [lui]* » menée par « la quasi-totalité des médias de ce pays »³¹⁰, il recourt à une forme de victimisation stratégique (à proprement parler : il s'agit là d'une stratégie *militaire*). Cette mise en scène victimaire lui permet non seulement de mettre en valeur le livre en lui donnant une dimension potentiellement polémique, mais aussi de se positionner avantageusement dans le champ littéraire et à l'encontre des médias.

En somme, *Ennemis publics* témoigne de ce qu'une cartographie de l'œuvre houellebecquienne, en termes de territoires plus ou moins favorables à l'exacerbation, ou au contraire à l'affranchissement, d'une mise en scène posturale de l'auteur, a de complexe et délicat. Alors que mon premier réflexe de lectrice a été d'envisager cette correspondance comme un « espace d'échange moins en vue et donc plus propice à une forme de *franc-parler* »³¹¹,

³⁰⁶ Christophe Barbier, « BHL-Houellebecq : deux auteurs pour un livre événement », *L'Express*, 8 octobre 2008, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/bhl-houellebecq-deux-auteurs-pour-un-livre-evenement_586000.html, page consultée le 11 mai 2016.

³⁰⁷ Raphaël Frangione, « La Correspondance Houellebecq/BHL - Une partie d'échecs décryptée », 15 septembre 2009, disponible en ligne sur <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article916>, page consultée le 9 mai 2016.

³⁰⁸ « Début 2008, Bernard-Henri et Michel décident d'entretenir une correspondance. Dès le début, ils conviennent que le moment venu elle fera l'objet d'une publication. » (François Bourboulon et Jérôme Béglié, « Exclusif : Bernard-Henri Lévy-Michel Houellebecq, l'interview », *Paris Match*, 3 octobre 2008, disponible en ligne sur <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Exclusif-Bernard-Henri-Levy-Michel-Houellebecq-l-interview-134973>, page consultée le 11 mai 2016). Dans cette même interview, Houellebecq confirme également qu'il ne s'agissait pas d'une correspondance entre amis : « Nous nous connaissions à peine. »

³⁰⁹ Remarquons cependant que certains défendent l'inverse : « Au final, *Ennemis publics* est tout sauf un coup éditorial. On a entre les mains un ouvrage de haute portée philosophique, un de ces livres à la fois nécessaires et évidents qui occupent les meilleures places dans les bibliothèques. » (*Ibid.*). Mais cet élan laudateur tient peut-être au fait qu'un journaliste qui a l'opportunité d'obtenir un entretien « exclusif » avec les deux auteurs n'est pas nécessairement impartial...

³¹⁰ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 194.

³¹¹ C'était une hypothèse de mon introduction.

il me paraît à présent plus pertinent de la considérer comme une scène stratégique pour la construction d'un *ethos* auctorial capable d'assurer un positionnement judicieux dans le champ culturel³¹².

Tout compte fait, la tentative même d'établir une telle cartographie révèle des difficultés inattendues : les romans de Houellebecq, par exemple, n'ont pas le même statut selon leur date de parution et contexte éditorial. Tandis que *Soumission* était très attendu, et a de toute évidence fait l'objet d'un lancement calculé, *Extension* n'avait pas du tout les mêmes implications. Houellebecq a même envoyé son premier roman à plusieurs maisons d'édition avant de le voir enfin publié :

Refusé partout, chez Gallimard, chez Minuit, au Rocher même, malgré l'entregent de Dominique Noguez qui recommande le manuscrit aux éditeurs qu'il croise, ce texte noir sur la plongée dépressive d'un informaticien est finalement retenu pour publication par un Maurice Nadeau réticent. Mais, non sans surprise, ce nouveau roman connaît un beau succès critique et public grâce au bouche-à-oreille qui lui permet de dépasser, chiffre rare pour un premier roman, la barre des 15 000 exemplaires.³¹³

Ce n'est qu'ensuite que plusieurs éditeurs s'intéresseront à ce cas prometteur, et que les romans houellebecquiens entreront dans des dynamiques de stratégies autoriales et éditoriales : « Courtisé, Houellebecq qui cherche ouvertement à publier là où il peut être le mieux payé passe chez Flammarion. »³¹⁴ Olivier Bessard-Blanquy décortique la suite de son parcours, en retraçant admirablement les différents enjeux et tactiques derrière les publications de ses romans et en les replaçant dans un contexte très vaste³¹⁵.

En conclusion, l'opposition que trace Houellebecq entre un « *moi social* » ou médiatique et un « *moi profond* »³¹⁶ de l'écrivain n'est pas sans intérêt dans le cadre de cette correspondance. Une pratique de la *parrêsia* foucauldienne impliquerait une mise à nu et en danger du « moi profond », dans une relation d'un à un (avec Lévy, ou avec le lecteur). Mais ce lien est diffracté

³¹² Il existe peut-être un pendant à *Ennemis publics* : un texte qui, non publié, se situe hors de toute stratégie éditoriale. Il s'agit de « Mourir », daté de 2005, disponible sur le blog d'Olivier Steiner (<http://www.oliviersteiner.fr/blog/?p=490>, page consultée le 11 mai 2016). Ce texte est tout à fait intéressant : d'abord, il est intermédial, puisqu'il inclut des photographies d'Andrés Serrano (dont j'ignore si elles ont été sélectionnées par Houellebecq ou par Steiner) ; ensuite, Houellebecq y est certainement très présent, très investi. Il confie s'être façonné à quinze ans un *personnage*, « celui d'un être supérieur, planant aisément dans les hautes sphères de la pensée, mais terriblement handicapé, dans la vie sociale et en particulier dans les relations avec les filles, par ses effroyables complexes physiques ». Il en conclut : « Le plus comique (ou le plus tragique, comme on voudra) est que j'ai finalement réussi à devenir le personnage que j'avais construit trente ans plus tôt. Sur les photos récentes, je suis effectivement, la plupart du temps, horrible ; et j'ai fait fructifier mes capacités intellectuelles jusqu'à devenir, ça me paraît maintenant inutile de jouer la modestie, un des écrivains les plus doués de sa génération. Il y a un point, un seul, sur lequel je n'exagérerais nullement à l'époque, et qui reste, plus de trente ans après, d'une acuité atroce : mon incroyable, mon anormale sensibilité ; mon émotivité incontrôlable ; ma pathétique vulnérabilité, dans le domaine sentimental en particulier, qui explique évidemment pourquoi je me suis orienté vers la construction de ce personnage, le seul que ma timidité me permit de jouer. » Toutefois, comme ce texte n'a pas été édité (Olivier Steiner assure l'avoir reproduit à partir de l'ancien blog de Houellebecq) et que son authenticité ne me semble pas garantie, j'ai décidé de ne pas le retenir.

³¹³ Olivier Bessard-Banquy, *L'Industrie des lettres. Étude sur l'édition littéraire contemporaine*, [2009], Paris, Pocket, Agora, 2012, p. 394.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 394-395.

³¹⁵ *Ibid.*, voir également p. 414 et p. 513-519.

³¹⁶ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 29-30.

de par la visibilité et la théâtralité posturale qui caractérisent cette correspondance *dès le départ*. Si bien que le « moi social » de Houellebecq finit par occulter toute forme de présence alternative.

3.6. Photographies, disques, films, etc.

Initialement, ce mémoire avait pour ambition de donner la même importance et la même ampleur à chaque domaine de la production de Houellebecq, quel qu'en soit le support (texte ou autre médium). Au fur et à mesure de ce travail, je me suis aperçue que non seulement la place manquait pour mener à bout une telle analyse, illusoirement exhaustive, mais surtout que Houellebecq se définit comme écrivain avant tout, qu'il accorde davantage de valeur et d'attention au texte, toujours primordial dans la création :

Romancier, chanteur, réalisateur et aujourd'hui plasticien dans le cadre de la Biennale, vous êtes un peu un touche-à-tout...

Le texte reste l'élément central. Il y a du texte partout, mais on ne le voit pas. C'est tout. Je n'ai de toute manière jamais écrit pour écrire, mais la production de texte préexiste toujours. On a besoin de faire des adaptations. Mais une question se pose : est-ce que je la fais moi-même ou pas ? Pour *La Possibilité d'une île*, c'est la première fois que j'adapte un de mes livres. Pour *Extension du domaine de la lutte*, j'avais beaucoup aimé l'adaptation, mais je ne voulais pas la faire. L'adaptation des *Particules élémentaires* ne m'avait pas convaincu même si je voulais en faire une. Cette fois-ci, je me charge de la réalisation. Dans cette adaptation, je reviens sur la partie « scientifique » du roman alors que c'est la sexualité qui intéresse tout le monde !³¹⁷

Il est étonnant qu'alors qu'on lui demande d'évoquer avant tout son activité de « plasticien », Houellebecq détourne le sujet pour commenter sa relation aux films tirés de ses romans. En les décrivant comme des « adaptations », et en ramenant l'ensemble de son travail sur divers media (audiovisuels) aux romans qui leur sert de base, il paraît juger cette production comme complémentaire, périphérique au noyau littéraire de l'œuvre. Ses films et installations (et dans une certaine mesure ses photographies et disques) seraient dans cette optique à envisager comme un travail de transposition ou de traduction à partir du matériau textuel de base.

Ce point de vue semble partagé par la critique, pour qui ce pan de la création houellebecquienne a quelque chose d'annexe voire d'accessoire : Houellebecq est considéré comme un écrivain avant tout, si bien que ses incursions dans d'autres domaines artistiques sont parfois soupçonnées d'opportunisme – à nouveau dans l'idée que le nom « Houellebecq » fonctionne à l'instar d'un label qui, s'il est apposé sur un produit de consommation culturelle quelconque, lui sert de garantie de succès, et donc non seulement rendra le produit davantage « vendable », mais encore augmentera en retour le potentiel séducteur ou marketing du label

³¹⁷ Mathieu Carbasse, « L'écrivain Michel Houellebecq est invité par la Biennale : "Ma vision du monde est déconnectée" », *Lyon Capitale*, 1^{er} octobre 2007, disponible en ligne sur <http://www.lyoncapitale.fr/Journal/Lyon/Culture/Exposition/L-ECRIVAIN-MICHEL-HOUELLEBECQ-EST-INVITE-PAR-LA-BIENNALE-MA-VISION-DU-MONDE-EST-DECONNECTEE>, page consultée le 12 mai 2016.

« Houellebecq »³¹⁸. Ainsi, ses créations non littéraires tendent à être quelque peu négligées par la critique, tant journalistique qu'académique³¹⁹.

Tout ceci ne signifie pas que ce ne sont pas là des œuvres à part entière ; bien au contraire. Elles mériteraient d'être étudiées pour elles-mêmes, indépendamment, en mobilisant les outils d'analyse de l'histoire de l'art, de l'histoire de la musique et du cinéma. Dans le cadre de ce travail, j'envisagerai plutôt leurs liens au reste de l'œuvre, le degré d'investissement de Houellebecq dans ces productions, et la façon dont elles permettent d'étendre l'univers houellebecquien sur d'autres plateformes et de le mettre en relief différemment. Afin de donner un aperçu caractéristique des travaux intermédiaires de Houellebecq sans m'éparpiller en cherchant à les aborder tous, je limiterai mon analyse à une petite sélection de travaux représentatifs.

Je commencerai par la photographie, en me concentrant sur l'album *Lanzarote* (qu'il sera intéressant de mettre brièvement en regard avec l'exposition *Before landing* et avec les photographies de Houellebecq qui paraissent dans la presse). Je poursuivrai en me penchant sur l'étonnante *présence* de Houellebecq dans le clip vidéo *Isolement*, ainsi que dans son disque *Présence humaine* (en me référant à la critique très précise qu'en fait Gaspard Turin). Enfin, côté cinéma, *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* me semble particulièrement digne d'intérêt, dans la mesure où Houellebecq y joue, adoptant même le rôle principal et déclinant plusieurs facettes de son propre personnage (*Near Death Experience* aurait également été intéressant à examiner, mais il joue moins sur la frontière entre image médiatique et mise en scène fictionnelle de la figure de l'écrivain, raison pour laquelle j'ai décidé de privilégier *L'Enlèvement*).

³¹⁸ « À première vue, le parti pris de *Near Death Experience* semble un chouïa opportuniste. Prendre Michel Houellebecq comme acteur principal seul face à la caméra pendant pratiquement tout un film, c'était un bon coup promo. » (« Near Death Experience : à quoi joue Michel Houellebecq ? », *Première*, disponible en ligne sur <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Near-Death-Experience-quoi-joue-Michel-Houellebecq>, page consultée le 13 mai 2016). *Les Inrocks*, défenseurs infatigables de Houellebecq depuis ses débuts (quoique récemment plus nuancés), s'offusquent de ce soupçon lors de la sortie du disque *Présence humaine* : « Bien avant qu'il ne soit reconnu comme écrivain majeur et ne devienne un phénomène de l'édition, Michel Houellebecq avait commencé à travailler avec Bertrand Burgalat [...]. La précision est d'importance : Elle permet de couper court aux possibles railleries des îlotiers chargés de la surveillance culturelle ("opportunisme", "association à but lucratif", "extension du domaine de la pute") face à cet objet très tendance. » (Jean-Daniel Beauvallet, « Présence humaine », *Les Inrocks*, 27 avril 2000, disponible en ligne sur <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/presence-humaine-2/>, page consultée le 13 mai 2016).

³¹⁹ Gaspard Turin en relève un exemple flagrant : « Douze ans après sa sortie, il n'est pas exagéré d'affirmer que le disque *Présence humaine*, de Michel Houellebecq et Bertrand Burgalat, n'a jamais bénéficié d'un travail critique digne de ce nom. [...] Les études académiques parues autour de l'œuvre de l'écrivain semblent avoir systématiquement laissé de côté ce disque, comme s'il s'était agi d'une fougade, d'un caprice de star et généralement d'un objet oubliable. » (Gaspard Turin, art. cit.).

Je n'aborderai pas les nombreuses productions *inspirées de l'œuvre* (ou de la personne) de Houellebecq mais qui ne sont pas de lui³²⁰. J'ai aussi choisi de mettre de côté les adaptations filmiques de ses romans (qui me paraissent moins éclairantes que les films réalisés indépendamment d'un substrat romanesque)³²¹, ainsi que plusieurs courts-métrages, poèmes mis en musique, expositions, performances en tous genres, auxquels il a été amené à participer. Le nombre et la diversité des projets auxquels Houellebecq s'est consacré sont assez impressionnants, et chaque nouvelle réorientation de sa création jette une autre lumière, rétrospectivement, sur l'ensemble de l'œuvre, si bien que celle-ci demeure toujours évolutive.

3.6.1. *Lanzarote* : une poésie du mouvement arrêté

L'idée d'une œuvre-territoire, structurée mais mobile, qui a ses lois propres, et dont toute tentative de fixation, d'*arrêt sur image*, reste inapte à capter ses fluctuations, se retrouve d'une certaine manière dans les photographies de Lanzarote. En 2000 paraît chez Flammarion un coffret composé de deux volumes, l'un intitulé *Lanzarote : récit*, constitué (à quelques détails près) du même texte qui sera ensuite réédité chez Libro en format poche avec quelques autres textes courts, et l'autre contenant des photographies prises par Houellebecq sur l'île. Il est important de signaler que cet album-récit est un projet discret dans le parcours de Houellebecq : Benjamin Verpoort, l'un des rares critiques à s'être penché sur *Lanzarote*, le décrit comme « une nouvelle à première vue peu ambitieuse parue à mi-chemin entre *Les Particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001). Ni les critiques littéraires ni le monde académique n'ont d'ailleurs porté grand intérêt à cet apparent intermezzo. »³²² affirme-t-il. Or lui-même se contente d'examiner la *nouvelle*, sans prêter une quelconque attention aux photographies, qu'il mentionne à peine. Et pourtant, du fait de sa discrétion, on verra que ce projet permet à Houellebecq de jouer plus librement avec plusieurs média et d'engager sa présence dans un processus de création inédit.

³²⁰ Il aurait été tout à fait possible d'aborder l'univers houellebecquien autour de la question non pas de l'intermédialité, mais de la transfictionnalité. L'approche transfictionnelle est moins attentive à la matérialité des supports, et davantage aux contenus fictionnels, à leur statut (sont-ils uniquement le fait d'un auteur ? ou excèdent-ils son œuvre ?), et à leurs circulation, consommation, réemplois, expansions, variations, etc. Richard Saint-Gelais la définit ainsi : « Par "transfictionnalité", j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes [au sens large, y compris films, bandes dessinées, etc], du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (*Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, Poétique, 2011, p. 7). Au-delà d'une approche formaliste des textes, au-delà donc de leur *textualité*, Saint-Gelais s'intéresse à la manière dont les « données diégétiques » « migrent » d'un texte à l'autre, d'un médium à un autre, d'une *plateforme* à une autre – indépendamment de leurs « manifestations discursives » (*ibid.*, p. 10-11). Ce peut être une *histoire*, un *personnage* ou un *univers* qui circule ainsi et fait l'objet de relectures, réécritures, créations diverses. Une analyse transfictionnelle de l'œuvre de Houellebecq prise comme un univers, et de Michel Houellebecq pris comme un personnage, aurait été passionnante – espérons qu'elle fera l'objet d'un autre travail.

³²¹ Notons tout de même que ces adaptations (*Extension du domaine de la lutte* de Philippe Harel en 1999, *Les Particules élémentaires*, un film allemand d'Oskar Roehler en 2006, *La Possibilité d'une île* de Houellebecq lui-même en 2008) mériteraient d'être investiguées selon une approche intermédiaire, et éventuellement comparées avec les adaptations théâtrales (le succès considérable des *Particules élémentaires* mis en scène par Julien Gosselin au festival d'Avignon 2013 a certainement influé sur la réception de l'œuvre).

³²² Benjamin Verpoort, « Voyage au bout de l'Europe : Lanzarote de Michel Houellebecq », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 301-314.

Les photographies de l'album représentent presque exclusivement des paysages, sans êtres humains (sauf, très rarement, quelques silhouettes indistinctes dans le lointain). Elles présentent un aspect suranné : la lumière est écrasante mais fade (comme au zénith d'un jour blanc), les teintes semblent passées, le contraste des couleurs au plus bas, comme si tout était imprimé sur fond gris, à l'opposé des photographies touristiques de l'île répandues sur internet ou dans les guides, et qui souvent bénéficient d'une retouche visant notamment à exacerber le contraste. Les photos de Houellebecq ont des airs de cartes postales restées trop longtemps au soleil. Par ailleurs, la mise en page (quelques photographies couvrent toute une double page, les autres sont au nombre d'une ou deux par page, centrées, avec des marges isométriques, sans cadre ni légende) a quelque chose de très sobre, voire excessivement sage, et renforce ce côté suranné.

Le paysage lanzarotien vu par notre auteur est fait d'horizons désertiques, marqués par peu de traces humaines (routes désertes, bungalows blancs préfabriqués, digues et murs de pierre sèche, signes d'une activité agricole très restreinte), mais surtout composés de roches volcaniques, avec pour toute végétation des cactus, du lichen et quelques buissons broussailleux. Le paysage est hostile, aride et usé. Les photos font contraster la violence de l'activité volcanique et le travail de l'érosion : des coulures de lave forment à présent une roche pâteuse, on voit des fentes et des creux dans la pierre, qui parfois apparaît très coupante, parfois complètement ravinée, effritée.

L'esthétique de ces photographies n'est pas sans rapport avec le ton des romans et le « style » de Houellebecq, du moins tel qu'il a été décrit par la critique, à savoir comme une « forme plate ». La *platitudo* (plus mordante que paisible) de son écriture se retrouve dans les photos passablement ternes de ces paysages déserts et âpres. Ce que Bessard-Banquy dépeint comme la « phrase sèche et acérée » de Houellebecq qui cherche à décrire un monde de « solitude grise »³²³ a son pendant visuel dans l'album *Lanzarote*. Et l'abandon, le vide qui transparaît derrière ces horizons inhabités se fait également sentir dans sa poésie, qui « s'accommode très bien du désert, qu'elle peut contribuer à faire advenir »³²⁴. D'ailleurs, de même que Lanzarote est travaillée, mise sous pression par les forces antagonistes du volcan et de l'eau, la poésie houellebecquienne subit les mêmes contrastes, comme le fait remarquer Agathe Novak-Lechevalier : « si l'on en croit *Rester vivant*, la poésie est une pratique essentiellement contradictoire, et le poète un être oxymorique, broyé entre des forces opposées et d'une intensité inouïe »³²⁵. Entre les photographies et les textes, on observe donc une véritable connivence formelle au-delà des média.

L'expression, utilisée par Houellebecq, qui me semble la plus juste pour rendre compte de ce *ton* intermédiaire, est celle de « poésie du mouvement arrêté ». Les images de Lanzarote nous laissent contempler le résultat de phénomènes extrêmement lents tels que la sédimentation et l'érosion ; mais cette apparente immobilité des paysages, et des

³²³ Olivier Bessard-Banquy, « Le degré zéro de l'écriture selon Houellebecq », *Michel Houellebecq sous la loupe*, éd. cit., p. 357.

³²⁴ Agathe Novak-Lechevalier, « Là où ça compte », préface à *Non réconcilié*, éd. cit., p. 27.

³²⁵ *Lanzarote : récit*, Paris, Flammarion, 2000, p. 20.

photographies qui les capturent, n'est qu'illusion, puisque l'atmosphère lumineuse ou le point de vue du photographe, par exemple, changent tout le temps. Parfois Houellebecq présente à la suite plusieurs photos d'une même zone du paysage, pratiquement identiques, mais en décalant le cadrage, en zoomant, ou en attendant que les nuages se soient quelque peu déplacés. Ces successions de photos manifestant une temporalité au fil de l'album, de même que le flou de plusieurs autres, peuvent donner l'impression qu'elles ont été prises depuis un car de touristes. Il y aurait ainsi une narration à reformer au fil des photos ; et en gardant en tête le récit de *Lanzarote*, il est possible de retracer, derrière ces différents clichés, le parcours d'un touriste type et/ou d'un héros houellebecquien en vacances (descente de l'avion, arrivée vers les bungalows de l'hôtel, premières vues du bord de mer, visite du « Jardin de Cactus », qu'on voit d'abord à travers ses grillages tandis que la masse colorée des touristes se déplace lentement en arrière-plan, puis dont on fait le tour en quelques gros plans, visite de La Geria, puis du parc national de Timanfaya, après quoi l'on s'éloigne définitivement de toute trace humaine, pour progresser dans un territoire de plus en plus sauvage, minéral, où les couleurs se font plus vives, si bien que l'éloignement de la vie sociale semble être un allègement).

Même si le récit et les photos se présentent en deux volumes séparés, nous avons sans aucun doute affaire à une forme intermédiaire, où les deux supports entretiennent une relation de coprésence. Non seulement on retrouve dans les photos quelques étapes précises de la narration, mais le texte en retour *donne à lire* ces images, en décrivant par exemple le « chaos pierreux », la « plaine de rochers noirs aux découpes tranchantes »³²⁶ qu'est le parc de Timanfaya.

Non sans humour, une note de bas de page, absente de la réédition en format poche, renvoie même directement le lecteur aux photos. Elle se trouve au milieu de la citation suivante : « Si elle peut difficilement rivaliser avec Corfou et Ibiza dans le segment des vacances *crazy techno afternoons*, Lanzarote peut encore moins, pour des raisons évidentes, se prêter au *tourisme vert*. »³²⁷ Le renvoi, placé juste après « pour des raisons évidentes », indique simplement en bas de page « Voir photos. » Et de fait, les photographies sont plus qu'éloquentes sur ce point ; mais leur conférer ainsi soudainement un statut didactique plutôt qu'esthétique amène un certain décalage comique. D'autant qu'une seconde note suit peu après, pour commenter cette fois la « succession de tremblements de terre et d'éruptions volcaniques d'une violence inouïe » ayant eu lieu au début du XVIII^e siècle. La note spécifie alors : « Voir annexe, p. 87. » À nouveau absente de la réédition poche puisque le document annexe n'y a pas non plus été reproduit, cette note renvoie à une chronique, vraisemblablement historique, d'un curé témoin des événements de l'époque – chronique elle aussi très éloquente pour décrire cette violence du volcan. Cet usage discrètement humoristique des notes de bas de page contribue à solidifier le lien (parfois drôle et décalé) entre les images et le texte, que le lecteur est encouragé à entretenir.

³²⁶ *Ibid.*, p. 23.

³²⁷ *Ibid.*, p. 17.

De la même manière, en y regardant de plus près, on remarque que le « Jardin de Cactus » que le narrateur va visiter à la page 21 se retrouve vraisemblablement sur huit photos de l'album³²⁸. La description qu'il en donne correspond assez justement à celles-ci :

Parfaitement adaptés à un milieu naturel désespérant, les cactus mènent ensuite, si l'on ose dire, une existence morphologique sans contraintes. Poussant à peu près seuls, ils ne sont nullement tenus de s'adapter aux exigences de telle ou telle formation végétale. Les prédateurs animaux, de toute façon peu nombreux, sont d'emblée découragés par l'abondance de leurs piquants. Cette absence de pression sélective leur permet de développer sans complexe une grande variété de formes burlesques, propres à faire l'amusement des touristes.³²⁹

Cet extrait pourrait presque constituer un paragraphe explicatif dans un prospectus touristique, légèrement parodique. Comme si le récit servait de légende aux photos, ou les photos d'illustration au récit – leur relation d'intermédialité est ici très nette. Par ailleurs, de même que le paysage lanzarotien tel que Houellebecq le photographie rappelle certaines qualités de son ton, ce déploiement rhizomique des cactus pourrait servir de métaphore pour l'écriture. Dès lors qu'on pense l'œuvre houellebecquienne en termes de cartographie, il serait fécond de faire appel aux concepts de Gilles Deleuze qui, comme Heidegger, a influencé bon nombre d'artistes de son époque, de par les dimensions métaphorique et poétique de sa philosophie – je ne pourrai malheureusement qu'y faire allusion. On pourrait alors se demander jusqu'à quel point l'écriture et l'œuvre de Houellebecq procèdent du rhizome, partageant avec lui certains caractères définitoires : jusqu'où suivent-elles par exemple les « principes de connexion et d'hétérogénéité », ou « de cartographie et de décalcomanie »³³⁰ ? Dans tous les cas, *Lanzarote*, un récit plutôt délaissé par la critique (sans parler de l'album photo qui a été passablement ignoré), me semble condenser plusieurs réflexions centrales autour de l'écriture et de l'œuvre houellebecquienne, qui s'associent sans peine à ce paysage insulaire.

3.6.2. Lanzarote : une île au milieu du monde de Houellebecq

Il n'est pas du tout insignifiant que notre auteur ait surtitré son récit « Au milieu du monde » : il se trouve peut-être bien au cœur de l'univers houellebecquien. Cet intitulé couple d'abord *Lanzarote* avec *Plateforme*, qui porte le même surtitre : les deux récits formeraient de la sorte un diptyque sur le thème des voyages et du tourisme. Lanzarote est également un lieu important de *La Possibilité d'une île* (il est possible de juger que le titre du roman fait justement référence à cette île-ci), puisque les élohimites y fondent leur ambassade. L'arrivée de Daniel

³²⁸ Comme les pages de l'album ne sont pas numérotées, il s'agit des photos n° 13 à 20 (sans compter celle de la couverture).

³²⁹ *Lanzarote : récit*, éd. cit., p. 22.

³³⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 13-20.

sur l'île a bien des points communs avec les descriptions du narrateur de *Lanzarote*³³¹, qui lui rencontre de loin la secte des azraéliens, également établis là pour édifier leur ambassade. Effectivement, l'atmosphère de cette île a quelque chose de posthumain. Il y aurait des liens à trouver avec d'autres zones de l'œuvre houellebecquienne, mais là n'est pas l'intérêt ; ce que révèle ce surtitre, peut-être, c'est que *Lanzarote* joue aussi un rôle de *plateforme* dans l'œuvre. Articulé sur deux supports, cet opus offre une interprétation possible de la manière dont est construite l'œuvre (ou dont on peut concevoir l'écriture houellebecquienne) : à la fois structurée et pleine d'embranchements, de ramifications, elle procède d'une organisation vivante, d'un fonctionnement organique. Ancrée dans un territoire aride et pourtant fertile, elle tient du cactus, par sa « morphologie sans contraintes », et de la roche, tantôt stratifiée tantôt chaotique³³².

Au-delà de ces métaphores, cette analyse de *Lanzarote* permet de mettre en évidence à quel point l'intermédialité participe de la *grammaire* de l'écriture houellebecquienne, ou de sa poétique. Ce double album, texte et image conjoints, relève à la fois du roman, de l'essai, mais aussi de la poésie (une poésie très tellurique). Il ne manque plus que la musique – et la chanson « Plein été » de l'album *Présence humaine*, qui se passe aussi dans un lieu désespérément touristique, vient compléter le tableau.

Le passage suivant, qui entre en correspondance avec une vingtaine de photographies³³³, offre un bel exemple de ce mélange des genres et média (la première phrase pourrait appartenir au roman, les suivantes à l'essai, et les deux dernières à la poésie) :

Le soleil se couchait lorsque nous abordâmes la Geria. C'est une étroite vallée qui fraie son chemin entre des pentes de cailloux et de graviers allant du violet sombre au noir. Au cours des siècles les habitants de l'île ont ramassé les cailloux, édifié des murets semi-circulaires, creusé dans le gravier des excavations protégées par les murets. À l'intérieur de chaque excavation, à l'abri du vent, ils ont planté un pied de vigne. Les graviers volcaniques sont un terrain excellent, et l'ensoleillement est bon ; le raisin qu'ils vendangent donne un muscat très parfumé. L'obstination qu'avaient demandée ces travaux était impressionnante. L'acte de naissance de Lanzarote était une catastrophe géologique totale ; mais là, dans cette vallée, sur quelques kilomètres, on avait affaire à une nature abstraite, reconstruite à l'usage des hommes.³³⁴

À nouveau, ce passage, accompagné des photos idoines, pourrait se trouver dans une brochure touristique-culturelle, à la fois promotionnelle et didactique. Et pourtant, les dernières phrases invitent à une interprétation plus poétique : tandis que le paysage était jusqu'alors

³³¹ En fait, les deux narrateurs semblent se livrer aux mêmes descriptions, en changeant simplement les couleurs (on pourrait même croire à un jeu comique) : « Nous roulions dans une plaine d'un noir intense, presque bleuté, formée de rocs anguleux, grossiers, à peine modelés par l'érosion [...]. Peu avant d'arriver nous longeâmes une plage de sable noir, parsemée de petits cailloux blancs ; je dois reconnaître que c'était étrange, et même perturbant [...] ; je me sentais un peu choqué par cette brutale inversion des valeurs. Si la mer avait été rouge, j'aurais sans doute pu l'admettre ; mais elle était toujours aussi bleue, désespérément. » (*La Possibilité d'une île*, éd. cit., p. 212-213). « Immédiatement après les volcans barraient l'horizon de leurs pentes rouges, par endroits presque mauves. Le paysage n'avait pas été adouci, modelé par l'érosion ; il était d'une brutalité totale. » (*Lanzarote : récit*, éd. cit., p. 23) ; « L'eau était grise, à la rigueur verte, enfin sûrement pas bleue. » (*Ibid.*, p. 31).

³³² Les photos de Lanzarote évoquent parfois les « coupes de sol » que Houellebecq associe à Alain Robbe-Grillet, l'écriture de ce dernier lui rappelant ses études en agronomie et son apprentissage de la pédologie (*Interventions 2*, éd. cit., p. 275-282).

³³³ Photos n° 21 à 41.

³³⁴ *Ibid.*, p. 49.

dénué de toute *présence humaine*, le narrateur y est à nouveau confronté, et révèle du même coup sa propre présence, ses impressions, sa subjectivité. Le narrateur n'est pas le seul à prêter attention à ce coin de paysage-là, et sa surprise est peut-être également celle de Houellebecq, puisque de nombreuses photos ont été prises par lui sur les lieux. Le dialogue entre les images et le récit donne l'impression d'un dialogue possible avec l'auteur, qui a suivi le même parcours que son protagoniste et nous livre un regard doublement subjectif, à travers la singularité de son écriture et celle de sa photographie.

Même si on ne voit personne sur ses clichés, sa présence se fait sentir dès le début : sur la première photo se dessine très nettement son ombre au soleil couchant, si bien que le lecteur est invité à prendre conscience de la présence du photographe derrière ses prises de vue. La dernière photo, en revanche, montre pratiquement le même décor, mais sans ombre – comme si Houellebecq s'était dilué dans le paysage ou dans ses photographies.

À travers l'œuvre, les protagonistes de Houellebecq et le « je » de ses poèmes vivent parfois des moments d'accalmie, qui prennent la forme d'un court instant de méditation lors duquel ils se diluent en quelque sorte dans leur environnement, s'y fondent et y disparaissent presque. Des moments où ils se trouvent dans un entre-deux, dans un espace-temps suspendu qui leur permet de s'extraire du monde. Aussi bien l'effacement de cette silhouette du photographe traduit-il peut-être une forme d'adéquation avec le lieu, qui lui permet de s'y soustraire, ou de se soustraire à lui-même ; de la même façon le protagoniste de *Lanzarote* trouve au bord de l'océan un calme méditatif :

Je m'assis ensuite sur un tas de galets. De couleur noire, ils provenaient manifestement de l'éruption volcanique. Mais contrairement aux rochers de Timanfaya, aux arrêtes chaotiques, ils étaient de forme arrondie. J'en pris un entre mes doigts : son contact était doux, on ne ressentait aucune aspérité. En trois siècles, l'érosion avait déjà bien travaillé. Je me suis allongé en méditant sur la confrontation, si directe à Lanzarote, entre ces deux puissances élémentaires : la création par le volcan, la destruction par l'océan. C'était une méditation plaisante, sans enjeu immédiat, sans conclusion possible ; je la poursuivis pendant une vingtaine de minutes.³³⁵

Beaucoup de personnages houellebecquiens lisent ou écrivent, et leurs références en la matière ont fait l'objet de plusieurs études critiques ; mais personne ne s'est à ma connaissance intéressé aux personnages qui *méditent*. Ici, il s'agirait presque d'une méditation bouddhique portant sur une forme de koan³³⁶. Lanzarote comme, on le verra plus tard, l'Irlande, est en lien avec un fond méditatif très présent, quoique discret, chez Houellebecq. Mais surtout, ce que révèle cette analyse de *Lanzarote*, c'est l'importance de l'intermédialité dans cette *négociation de présence* : faire sens du monde, trouver un espace médian où exprimer une singularité, une subjectivité voire une « sincérité », sans se livrer à une scénographie qui obéit exclusivement à une stratégie d'auteur, en « dépassant le cynisme », tout cela se négocie à travers la relation au médium adopté. Ce que permet la photographie alliée au récit, c'est peut-être un surcroît

³³⁵ *Lanzarote : récit*, Paris, Flammarion, 2000, p. 31.

³³⁶ En guise de définition du terme, restons-en à celle que propose le *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., vol. 2, p. 2284 : « Paradoxe proposé par un maître zen à la méditation de son disciple (ex. d'un koan classique : "Voilà le bruit des deux mains. Quel est le bruit d'une seule main ?"). »

de présence, un rapport au lieu que le texte ne permet pas, un autre degré d'investissement vis-à-vis d'un médium plus immédiat, qui laisse mal passer le *second degré* et donc impose presque d'emblée une spontanéité, une naïveté de regard. Y a-t-il une ironie dans les photos de *Lanzarote* ? Peut-être, mais il y a aussi un espace laissé à la méditation, un espace où le territoire originel et les matériaux dont il est fait (lave, rocaïlle, terre sèche, plantes grasses) prennent le dessus sur les réflexions rationnelles et les jeux de mots, où Houellebecq donne à lire un espace sans autre humain que lui-même, un espace loin des yeux de la critique, une île possible.

3.6.3. Before landing : le regard distant du photographe en surplomb

L'exposition de photos *Before landing*, ouverte en automne 2014, n'a pas le même rôle que *Lanzarote* dans l'œuvre houellebecquienne. Elle constitue moins une création complètement autonome où texte et photos ont été pensés dès le départ en symbiose, dans une élaboration commune où les deux média se construisent en parallèle et l'un avec l'autre, qu'« un prolongement de *La Carte et le Territoire* »³³⁷ – une adaptation du roman goncourisé, pour ainsi dire. En outre, cette exposition est passée moins inaperçue que *Lanzarote* – quoique les articles critiques à son sujet disent sensiblement les mêmes choses et approfondissent peu le propos. Pour cette raison, *Before landing* n'offre pas les mêmes conditions de possibilité d'une expression non posturale de soi, dans la mesure où le succès de *La Carte* devait automatiquement retomber sur cette exposition et lui accorder une attention médiatique plus importante – alors que *Lanzarote* constituait une sorte de niche où l'écrivain, moins astreint à une visibilité médiatique désormais inévitable, n'était pas contraint par de telles exigences de maintien d'un *ethos*.

Certains questionnements évoqués par les photographies de *Lanzarote* se retrouvent dans *Before landing*, dont l'un des thèmes centraux est la relation entre l'homme et son environnement, qui reprend le dessus sur les tentatives de le dompter, qui s'épanouit en une nature à la fois imposante, vaguement inquiétante, à la fois très belle et calme. On retrouve aussi le motif des réseaux et des quadrillages, non pas cette fois à travers le dessin des couches sédimentaires rocheuses ou la croissance rhizomique des cactus, mais dans les constructions humaines (systèmes de rails et de routes, paysages urbains très denses, parois de bâtiment figurant des structures complexes), qui dessinent aussi des strates, une architecture organique, s'épanouissant en entrelacs et présentant des possibilités de cheminements multiples. Tout se résume à la question du territoire, et à la « poésie du mouvement arrêté » dont il est imprégné : « Saisis par Michel Houellebecq, nos paysages semblent tout d'abord figés », mais « ces prises de vue ne sont [...] pas statiques. Les modes de transport – nœuds routiers, voies ferrées, gares

³³⁷ Ainsi que le confirme Michel Houellebecq lui-même (Emmanuelle Hirschauer, « Houellebecq expose, et ses clichés dépassent sa fiction », *L'Obs*, 11 novembre 2014, disponible en ligne sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/photo/20141105.OBS4163/photos-houellebecq-expose-et-ses-cliches-depassent-sa-fiction.html>, page consultée le 27 mai 2016). Précisons que je me base pour cette analyse sur les photos et articles disponibles en ligne, n'ayant pas eu l'occasion de visiter l'exposition en détail.

de TGV... – sont omniprésents, indiquant une mise en perspective des territoires par ces vecteurs de mouvement. »³³⁸

L'exposition est donc « une sorte d'extension dans le réel »³³⁹ de *La Carte et le Territoire* ; elle a émergé d'une autre œuvre, et de la sorte découle d'un hypotexte³⁴⁰. Mais elle ne lui est pas pour autant subordonnée : à vrai dire, certaines photos émanent d'un travail indépendant du roman, tandis que d'autres ont été prises *en vue de sa réalisation* (rappelons-nous de ce passage de *La Carte* où, par une mise en abyme ironique, le narrateur précise que « tous les historiens de la littérature » s'accordent à dire que Houellebecq punaisait sur son mur des photos « représentant les endroits où il situait les scènes de ses romans »³⁴¹).

En dehors de ce rapport à l'hypotexte romanesque, *Before landing* est une création intermédiaire à part entière, associant au travail photographique des extraits de poèmes et une proto-trame narrative : « Comme dans un de ses recueils de poésie, l'essentiel des photographies est assemblé en séquences, rythmées par des extraits de textes, ceux-ci venant parfois en incrustation sur les visuels. »³⁴² Malgré tout, cette exposition ne suscite pas le même *effet de présence* que *Lanzarote* : les photographies sont toutes prises d'une position surplombante, ce qui traduit plutôt une forme de désengagement de l'auteur, comme si celui-ci adoptait un détachement balzacien en contemplant le monde depuis une certaine hauteur. « "Un point de vue entre le ciel et le piéton qui ne me place pas tout à fait dans le monde, ni totalement au-dessus" a déclaré en public l'auteur de *Plateforme*. »³⁴³ On ne se trouve plus dès lors plongé dans un territoire, confronté à sa matérialité, méditant *au milieu du monde*, mais en posture d'observateur distant, donc potentiellement jugeant. L'ironie est davantage possible de ce point de vue, comme nous le montre une photo en niveaux de gris d'un territoire mi-urbain mi-rural, apparemment extraite d'un jeu vidéo, au beau milieu de laquelle est inscrit :

³³⁸ « Le produit France / 1 - Before Landing - Photographies de Michel Houellebecq », disponible en ligne sur http://lecourrierdelarchitecte.com/expoconcours_2466, page consultée le 18 mai 2016.

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ Par ailleurs, il est intéressant de mentionner qu'elle est couplée avec la série *Musée national*, présentée à la Galerie Binôme par Marc Lathuillière, commissaire de l'exposition et photographe. À l'instar de Jed Martin dans la fiction, ce dernier a demandé à Houellebecq d'écrire un texte sur son œuvre : il réalise des photographies de Français saisis pour la plupart dans leur cadre professionnel, dans des poses et des costumes archétypiques. Lathuillière avoue avoir découvert d'étonnantes similitudes entre son propre travail et les propos de Houellebecq dans *La Carte*, c'est pourquoi il lui a demandé un texte introductif qui, en fin de compte, a donné lieu à une double exposition. (Camille Périssé, « La France est un musée national : interview avec Marc Lathuillière », 31 octobre 2014, disponible en ligne sur <http://www.oai13.com/non-classe/le-produit-france-dialogue-entre-marc-lathuilliere-et-lecrivain-michel-houellebecq/>, page consultée le 17 mai 2016). En conséquence, on pourrait presque affirmer que le travail de Lathuillière a rejoint et étoffé l'univers houellebecquien.

³⁴¹ *La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 179-180. Emmanuelle Hirschauer, dans « Houellebecq expose, et ses clichés dépassent sa fiction », art. cit., mentionne : « La première des quatre salles de l'exposition montre notamment des photographies fruits de repérages pour *La Carte et le Territoire*, en 2010. »

³⁴² L'article mentionne aussi que ces extraits mêlent poésie et prose : « il associe ici un corpus d'une cinquantaine d'images à des fragments de textes, fictions ou poésie. » (« Le produit France / 1 - Before Landing - Photographies de Michel Houellebecq », art. cit.)

³⁴³ Aurélia Vertaldi, « Michel Houellebecq expose ses photos désenchantées à Paris », *Le Figaro*, 11 novembre 2014, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/11/11/03015-20141111ARTFIG00039-michel-houellebecq-expose-ses-photos-desenchantees-a-paris.php>, page consultée le 27 mai 2016.

« Vous n'avez aucune chance. » puis, à la ligne : « Continuer ? » suivi d'une touche « OK »³⁴⁴. En reprenant l'opposition formulée par Houellebecq entre « la négativité, le cynisme » et « un discours à la fois honnête et positif », le ton penche très clairement du côté du cynisme. Si donc la photographie est un médium qui permet à Houellebecq un plus grand degré d'investissement et un surcroît de présence dans *Lanzarote*, dans d'autres circonstances, telles que l'exposition *Before landing*, elle tient plutôt de l'espace romanesque en termes de scénographie et de déploiement d'un *ethos* d'auteur référencé (la posture de Houellebecq serait assimilable ici à celle d'un romancier réaliste voire naturaliste, observant le monde dans lequel il vit d'un regard distant, parfois même cynique).

3.6.4. Le monde n'est pas un panorama

Mentionnons en passant que les incursions de Houellebecq dans le domaine des arts plastiques ne se cantonnent pas à la photographie, mais qu'il a étendu son univers à d'autres possibilités intermédiaires. En 2005, il réalise avec Masbedo (le pseudonyme du duo d'artistes italiens Nicolò Massazza et Iacopo Bedogni) une installation vidéo intitulée « Il mondo non è un panorama ». Tournée à Lanzarote, elle s'inspire très directement de *La Possibilité d'une île* : Juliette Binoche y joue Marie23, néo-humaine partie à la recherche de ses prédécesseurs à travers un monde hostile³⁴⁵. On l'entend en voix off réciter un poème écrit par le personnage de Daniel1 dans *La Possibilité d'une île*, « celui-là même qui avait poussé Marie23 à abandonner son domicile, ses habitudes, sa vie, et à partir à la recherche d'une hypothétique communauté néo-humaine »³⁴⁶. Le poème se termine par « Il existe, au milieu du temps, / La possibilité d'une île. »³⁴⁷ Dans la vidéo, il change ainsi de voix : il n'est plus écrit par le protagoniste, mais mis dans la bouche d'un clone. On le retrouve aussi, non médiatisé par un personnage mais attribuable à la voix de l'auteur, dans le recueil *Configuration du dernier rivage*, dernier d'une séquence de poèmes mystérieusement intitulée « HMT ». Il semble d'ailleurs que, même si le recueil est paru bien après le roman, ce poème l'ait précédé et inspiré : « Le plus long poème du recueil, celui qui s'appelle "HMT", je me souviens de l'avoir écrit en un quart d'heure. Pendant que je travaillais à *La Possibilité d'une île*. C'est d'ailleurs ce poème qui m'a donné le titre du roman. Je trouvais bien le dernier vers, et ça faisait titre. »³⁴⁸ Ce jeu de reprise mène à deux conclusions : le texte, et plus précisément la poésie, est effectivement toujours primordiale³⁴⁹,

³⁴⁴ On trouve une sélection de photographies de l'exposition sur le site du Pavillon Carré de Baudouin (« Michel Houellebecq – Before Landing », 16 octobre 2014, disponible en ligne sur <http://www.carredebaoudouin.fr/2014/10/michel-houellebecq-before-landing/>, page consultée le 27 mai 2016).

³⁴⁵ Un extrait est disponible en ligne sur <http://www.digitalperformance.it/?p=2156>, page consultée le 17 mai 2016.

³⁴⁶ *La Possibilité d'une île*, éd. cit., p. 398.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 399.

³⁴⁸ Sylvain Bourmeau, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », art. cit.

³⁴⁹ Un autre poème de *Configuration du dernier rivage* se retrouvait également dans l'exposition *Before landing* : « Dans l'immense salle à l'étage, Houellebecq emmène le visiteur dans une séquence moins narrative, plus énigmatique et universelle. Sur un large pan de mur le fil rouge suivant : *Le bloc énuméré de l'œil qui se referme dans l'espace écrasé contient le dernier terme*. La phrase est le début d'un poème inachevé que l'écrivain a illustré. » (Aurélia Vertaldi, « Michel Houellebecq expose ses photos désenchantées à Paris », art. cit.). Le poème n'est pas si inachevé que cela, puisqu'il paraissait tel quel (sous la forme d'une strophe de quatre vers) dans le recueil susmentionné (*Poésie*, éd. cit., p. 424).

et donne l'impulsion à une véritable *création transmédia*, qui va au-delà de la simple relation d'intermédialité, permettant le développement de l'univers houellebecquien sur plusieurs plateformes.

Or il arrive que certaines stratégies d'extension de l'univers vers d'autres domaines artistiques ne soient pas porteuses, qu'elles apparaissent redondantes ou sans intérêt dans le domaine qu'elles sollicitent. On pourrait alors reprocher à Houellebecq d'exploiter un filon, de tirer avantage du « label Houellebecq ». En 2007, il est invité à la Biennale de Lyon où il « réalise la version muséale d'un décor du film adapté par lui-même à partir de son roman *La Possibilité d'une île* (2005). Pour cette création, il invite Rosemarie Troeckel et Thea Djordjadze à concevoir un ensemble de sculptures. L'architecte Rem Koolhaas est lui invité par Houellebecq à concevoir à cette occasion une affiche, prémices d'une séquence du film. »³⁵⁰ Est-ce à dire qu'il a fait d'une pierre deux coups en récupérant les décors de son film pour en faire une installation muséale, ou *vice versa* ? Quoi qu'il en soit, cette installation, également nommée « Le monde n'est pas un panorama », est passée pratiquement inaperçue et n'a pas suscité que des approbations du côté de la critique :

Deuxième exemple : le diorama conçu par Michel Houellebecq, un des clous de cette biennale. L'apôtre de la forme plate [...] a confié la réalisation de son idée à l'artiste allemande Rosemarie Troeckel (choisie, dit-il, « parce qu'elle a une passion pour mon chien, Clément »). Que voit-on ? : notamment une femme de l'âge des cavernes à l'air hébété tournant le dos à un ours en train de dévorer son bébé. Un bras sanguinolent de l'enfant est tombé près d'elle sans l'émouvoir. Le réalisme de ces sculptures genre musée Grévin gore est parfait : sans doute est-ce là une extension du domaine du n'importe quoi dont Houellebecq est le spécialiste incontesté.

Il y a beaucoup d'autres exemples de pseudo-subversions qui ne subvertissent rien du tout dans cette biennale ratée.³⁵¹

Apparemment peu investi à titre personnel dans cette création, Houellebecq joue peut-être plus ici d'une posture d'auteur touche-à-tout qu'il ne se met à nu dans un projet inédit et singulier. L'exposition de 2012 au Consortium de Dijon, « Le monde comme volonté et comme papier peint »³⁵², réalisée par de nombreux artistes à partir de *La Carte et le Territoire*, me semble présenter davantage d'intérêt en conférant à l'univers romanesque une nouvelle profondeur et des déploiements inattendus³⁵³.

³⁵⁰ « Michel Houellebecq invite Rosemarie Troeckel & Théa Djordjadze », disponible en ligne sur <http://2007.labiennaledelyon.com/fran/notices/houell01.htm>, page consultée le 18 mai 2016.

³⁵¹ Jean-Luc Chalumeau, « Biennale de Lyon : la bêtise s'améliore », *L'Humanité*, 1^{er} décembre 2007, disponible en ligne sur <http://www.humanite.fr/node/382548>, page consultée le 18 mai 2016.

³⁵² Le titre est tiré d'un roman de Raphaël Aloysius Lafferty, *The World as Will and Wallpaper*, sur lequel Houellebecq ne tarit pas d'éloges, proclamant qu'il connaît « peu de textes aussi poignants » : « Plus que de la science-fiction, Lafferty donne parfois l'impression de créer une sorte de *philosophie-fiction*, unique en ce que la spéculation ontologique y tient une place plus importante que les interrogations sociologiques ou morales. » (*Interventions 2*, éd. cit., p. 224-225). On sait ce que ce caractère philosophique a d'élogieux pour Houellebecq.

³⁵³ Comme il ne s'agit pas à proprement parler d'une création de Houellebecq, je ne m'y arrêterai pas, mais redirigerai le lecteur vers le site du Consortium, qui donne accès à quelques photographies de l'expo (<http://leconsortium.fr/expositions-exhibitions/le-monde-comme-volonte-comme-papier-peint/>, page consultée le 18 mai 2016), et surtout vers une vidéo documentant une visite de Houellebecq, où il fait part de ses impressions et commentaires enthousiastes sur les œuvres (<https://vimeo.com/41287423>, page consultée le 18 mai 2016).

3.6.5. Portraits photographiques de l'écrivain et évolutions posturales

Mais surtout, les extensions visuelles de l'univers houellebecquien recouvrent les photographies et images filmées de lui qui paraissent dans la presse, comme on l'a déjà vu. La reproduction à grande échelle des photos de l'auteur tend à induire une forme d'équivalence entre l'image et la personne, comme si son aspect physique donnait à voir son *intériorité extériorisée*. Non seulement un *ethos* se dessine, mais le public est amené à penser l'image de l'auteur comme une *identité* : « Par sa persistance, sa diffusion et sa reproductibilité sur divers supports, la photographie contribue fortement à la diffusion d'une posture. Figée et reproductible, elle assigne plus que jamais l'auteur à son image. »³⁵⁴ Les images de l'auteur, dans le même temps, sont aussi intégrées à l'œuvre dont elles influent sur la réception. Si bien qu'une sorte d'inextricable triangle amoureux (ou identitaire) se tisse entre l'œuvre, l'auteur et son image. De plus en plus, l'image de l'auteur est « [incluse] à l'espace péritextuel de l'œuvre », tant par les médias que par l'auteur lui-même qui accepte de se prêter à cette surenchère de visibilité : conjointement, ils font « entrer la personne dans le dispositif de l'œuvre »³⁵⁵.

Il est important de souligner, et on l'a peu mis en évidence jusqu'à présent, que la posture de Houellebecq *évolue*. Il serait donc judicieux de mener, dans le cadre d'un autre travail, une analyse précise et surtout diachronique des clichés de Houellebecq depuis le début de sa carrière. Cela a déjà été esquissé, notamment par Jérôme Meizoz, et par Michel Guerrin dans un excellent article du *Monde* :

2010, c'est l'année du prix Goncourt, pour *La Carte et le Territoire* (Flammarion), son roman le plus consensuel. Les photos et les vidéos d'alors montrent un visage agréable, comme on n'en a guère vu avant et après cette date. La joue est rose, le cheveu court, la mèche raisonnable, la ride gommée, la chemise soignée, le sourire généreux. Les mots sont convenables aussi. Certains y voient une posture adoptée en vue de la chasse au Goncourt, un prix qu'il avait raté de peu dans le passé.

Un tout autre Houellebecq surgit en 2014. [...] le visage est creusé, le teint gris, la lèvre supérieure absorbée par une mâchoire supérieure édentée, les rides sont des rigoles, les cheveux sont longs et de paille, le corps flotte dans les vêtements, le pantalon remonte sous les bras.³⁵⁶

Jusqu'où ces *portraits de l'artiste en vieil homme* sont-ils calculés selon une stratégie posturale ? Au vu de la visibilité qui leur est conférée, et du travail de composition qu'il y a derrière ces photos, tout porte à croire qu'elles font l'objet d'une mise en scène réfléchie (ou plutôt d'une anti-mise en scène, puisque d'après le témoignage de bon nombre de photographes de presse, Houellebecq ne se change pas, ne se maquille pas, ne demande aucun réajustement lors des séances photos). Ce vieillissement, s'il est peut-être réel, est en tous cas exacerbé plutôt que dissimulé : « L'écrivain [...] n'a jamais été un apollon, mais il en rajoute dans la non-estime de soi. On ne peut qu'être frappé par l'évolution de son visage entre 2010 et 2014.

³⁵⁴ Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », *ConTEXTES*, 17 juin 2014, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/5908>, page consultée le 18 mai 2016.

³⁵⁵ *Ibid.* Notons toutefois que Meizoz prend ici pour objet un travail artistique réalisé à partir d'une photo d'Amélie Nothomb – je me permets de généraliser cette conclusion.

³⁵⁶ Michel Guerrin, « Houellebecq, l'anti-dandy », *Le Monde*, 17 janvier 2015, « Cultures & idées », p. 3.

Comme s'il avait pris vingt ans au lieu de quatre. »³⁵⁷ Par ailleurs, il n'est en rien passif dans la construction de son image : « Houellebecq réalise aussi des autoportraits qui figurent parfois en quatrième de couverture de ses livres. » Parfois, il envoie lui-même ses clichés aux journalistes qui préparent un article à son sujet, comme ce fut le cas pour un entretien du *Monde* : « Houellebecq ne ressemblait à rien. Ou plutôt à l'image qu'il voulait se donner. Un type reclus, négligé, hors du temps et des gens. »³⁵⁸ Cette image participe aussi d'une scénographie dans la mesure où elle inscrit un discours, constitué de références visuelles, dans la filiation d'autres : Houellebecq a pu ainsi être comparé à Louis-Ferdinand Céline, Antonin Artaud, Paul Léautaud, Ezra Pound, Serge Gainsbourg, ...

Non seulement son apparence a considérablement changé, s'adaptant entre autres au contexte éditorial de publication de ses romans, mais également ses positionnements vis-à-vis de ceux-ci³⁵⁹. Ces différentiels de posture, même légers, modifient globalement son *ethos* et le regard que le public est invité à jeter sur son œuvre et sur son statut d'écrivain-artiste, rendant d'autant plus impossible toute identification stricte, et plus manifeste, plus ancrée, l'idée que notre auteur se contredit (l'image physique et l'*ethos* discursif qu'il renvoie allant à l'encontre de l'image qu'on s'était précédemment faite de lui, ce qui tend à miner toute cohérence dans ses propos et positionnements). Il apparaît par conséquent légitime que d'aucuns s'insurgent de cette inconséquence : après la sortie de *Soumission* et les événements du 7 janvier 2015, Houellebecq, au lieu de reconduire, comme avec ses autres romans, une rhétorique du désengagement, admet la possibilité d'une lecture sérieuse, au sens strict, ce qui pousse ses interlocuteurs à lui demander des comptes :

Ruquier : Donc il faut le lire au premier degré ?

Houellebecq : Ouais ouais oui, euh oui.

Ruquier : Vous assumez ça ?

Houellebecq : Oui j'assume.

Salamé : Mais vous avez changé ! Vous avez changé, Michel Houellebecq, même de discours, c'est-à-dire que... je ne sais pas si ce sont les attentats de Charlie Hebdo mais jusqu'à maintenant quand vous avez sorti *Soumission* en janvier, vous disiez que c'était une projection, que... Vous vous cachiez un petit peu derrière la fiction, là je vous entends parler de peur, je vous entends dire que finalement, c'est les violents qui ont gagné, [*Houellebecq tente de la couper*] mais, c'est-à-dire que vous savez aussi... l'importance que ça a de dire ça.³⁶⁰

Léa Salamé réclame dès lors une réévaluation des positionnements antérieurs de Houellebecq à l'aune de ce nouvel *ethos*, ce qui n'empêchera pas notre auteur de se dérober – pour retomber sur l'argument *je me contente de rendre compte du monde* et se retrancher

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ Baroni et Estier soulignent que Houellebecq, du moins depuis *Soumission*, « semble avoir sensiblement infléchi sa posture publique » en « mettant en sourdine ses propres opinions », pour éviter que celles-ci ne parasitent la lecture de ses romans (Raphaël Baroni et Samuel Estier, « Peut-on lire Houellebecq ? Un cas d'illisibilité contemporaine », art. cit.).

³⁶⁰ Retranscription à partir de l'émission « On n'est pas couché » du 29 août 2015, déjà citée.

derrière le statut d'observateur lucide et objectif : « Je dis rien à personne, hein, je veux dire, euh, je repère autour de moi l'existence d'une peur, je la retranscris dans un livre. »³⁶¹

Pour conclure, Guerrin résume très justement comment se compose une telle posture : « La cohérence du personnage Houellebecq fonctionne comme une fusée à trois étages : l'apparence physique, les livres, les déclarations »³⁶² – l'emploi de l'expression « personnage Houellebecq » est tout à fait pertinente ici. Cette cohérence est marquée par des attitudes singularisantes qui installent une continuité : en dépit de l'évolution de son aspect ou de ses propos, Houellebecq continue par exemple de tenir sa cigarette entre le majeur et l'annulaire, si bien qu'on est presque surpris lorsqu'on le voit déroger à un tel trait distinctif³⁶³. Mais surtout, tenir compte des progressions de sa posture *dans la diachronie*, sans partir du postulat qu'elle demeure stable et uniforme, permet d'en distinguer les nuances de façon plus aigüe selon les contextes d'apparition de Houellebecq.

3.6.6. Les enjeux de la musique et de la voix

Dans son rapport à la musique, au travers notamment de ses disques, Houellebecq joue-t-il aussi d'une posture très mise en scène, ou bien délivre-t-il une présence plus spontanée ? Quelle facette de lui-même montre-t-il ? La question est ambiguë, car Houellebecq chanteur est très « entier », très « premier degré » ; il expose ses fragilités sans l'autodérision qui caractérise son rapport à ses personnages romanesques, par exemple. Si bien qu'on se demande si cette mise à nu en est vraiment une, ou si elle n'est pas plutôt une performance exacerbée, conçue en accord avec une image médiatique mûrement construite – ajoutant à *l'ethos* de l'écrivain cynique l'aura de la rock star décadente.

Toujours dans son article « Houellebecq, l'anti-dandy », Michel Guerrin cite, comme exemple d'espace où Houellebecq arbore son « nouveau visage » de 2014, « le clip en noir et blanc de la chanson *Isolement*, de Jean-Louis Aubert »³⁶⁴. En effet, le clip exhibe une mise en scène décalée au point d'en devenir étrangement drôle – sans qu'on sache jamais si cet humour est tout à fait, ou absolument pas, prévu. Le décor de la scène est passablement kitsch (un salon cosu, avec au-dessus de la cheminée une énorme horloge murale entourée d'un cadre rond, lui-même orné d'une espèce de frise luisant à la lumière d'une ampoule nue qui pend du plafond). Aubert est assis en face de lui-même, hochant la tête au rythme de la musique. Bientôt, le Aubert de gauche est remplacé par Houellebecq, qui par mimétisme hoche maladroitement la tête et regarde Aubert avec sérieux et concentration. Chacun a un verre à vin posé devant soi sur la table. L'ampoule, qui tombe exactement devant l'horloge, marque un

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² Michel Guerrin, « Houellebecq, l'anti-dandy », art. cit. Cela dit, les étages d'une fusée sont faits pour se séparer d'elle après le lancement et se désintégrer... Guerrin veut-il dire que parmi ces trois étages (apparence, livres, déclarations de l'auteur), il y en a deux qui ont pour but de propulser un étage supérieur ? mais alors, quels sont les deux éléments annexes qui serviraient à propulser l'élément essentiel ? et quel serait cet élément essentiel : les livres ? l'image ? les opinions de Houellebecq ?

³⁶³ Voir « Michel Houellebecq. Vous avez dit plagiat ? », interview de Michel Houellebecq par Joseph Vebret, déjà citée, où il tient sa cigarette comme tout le monde, entre l'index et le majeur.

³⁶⁴ Michel Guerrin, « Houellebecq, l'anti-dandy », art. cit. Le clip en question est disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=oRhSK-P-7RA>, page consultée le 27 mai 2016.

axe de symétrie qui permet aux deux artistes d'entretenir un jeu de miroir presque comique. Houellebecq, d'abord sage, apparaît bientôt les cheveux en bataille, l'air halluciné, la bouche creusée articulant muettement les paroles, en playback sur la voix clairette de Jean-Louis Aubert. Bien sûr, ce jeu correspond d'une certaine manière aux paroles du poème (« Où est-ce que je suis ? / Qui êtes-vous ? / Qu'est-ce que je fais ici ? »), mais il peut aussi apparaître comme une interprétation semi-parodique de celui-ci.

De temps à autre, une moitié de l'écran montre des gros plans sur le texte imprimé. Des effets d'éclairage ou de floutage retravaillés en studio mettent alors en lumière les vers qui sont en train d'être dits – cet effet didactique a aussi quelque chose d'inexplicablement kitsch³⁶⁵. Sur le vers « Je vais vous embrasser », Aubert se penche vers Houellebecq et dépose un baiser sur sa pommette ; celui-ci prend d'abord une mine surprise et un brin pudique, avant d'afficher un sourire ému, comme s'il rougissait. Le plan d'après le montre extatique, presque fou, lançant des gestes passionnés à la caméra (Guerrin choisit effectivement un exemple parlant pour illustrer à quel point l'apparence de Houellebecq s'est altérée : il a l'air fiévreux, voire véritablement malade). Bref, le clip est troublant tant on ignore jusqu'où va le second degré – seule perdure l'impression que tout cela est un peu surfait. La fin, quant à elle, est sans aucun doute humoristique : sur le vers « Êtes-vous mon amie ? » (dont on ne perçoit pas la désinence féminine jusqu'à ce que le texte apparaisse à l'écran), Aubert se retrouve seul face à une chaise vide, remplacée au plan suivant par un grand berger allemand.

Isolement montre que mise en scène posturale et sincérité ne s'opposent pas, ni même second degré et franc-parler, et que Houellebecq peut à la fois s'investir pleinement, engager une part intime de soi dans une création et à la fois s'y exhiber presque à l'excès, comme caricature de son propre personnage. Dans le clip, sa présence crève l'écran. Elle peut être lue comme l'exacerbation de son *ethos* médiatique, dans l'idée que toute conduite de Houellebecq participe d'« une seule et même performance »³⁶⁶, mais elle peut également être lue comme une prise de risque, un dévoilement. Dans ce cas, avec les disques, on serait davantage dans la *parrësia* telle que l'entend Foucault, ou plus précisément dans ce qu'il repère comme étant une *parrësia* cynique :

La *parrësia* cynique [est une] forme agressive, radicale, brutale, élémentaire de l'existence philosophique. Elle dérange, fait rupture, franchit les limites hors des conventions de civilité, elle a quelque chose d'éruptif, de catastrophique. Forme méconnue de la tradition philosophique, elle n'est pourtant pas sans postérité puisque Foucault la repère [...] [notamment] dans l'art contemporain. « L'art lui-même... doit établir un rapport au réel qui est de l'ordre de la mise à nu, du démasquage, du décapage, de l'excavation, de la réduction violente à l'élémentaire de l'existence »³⁶⁷

³⁶⁵ Parfois, les vers qui sont en train d'être chantés sont plus éclairés que les autres, parfois ils sont moins flous que le reste de la page, parfois encore ils sont marqués en gras, et on observe même quelques zooms sur des mots et, à un moment, un rond de lumière qui se déplace le long du vers – comme si, au montage, il avait fallu tester toute la gamme des *effets et styles*. Mais cela reste suffisamment discret pour qu'on ne sache pas s'il s'agit d'une légère ironie, ou d'un léger mauvais goût.

³⁶⁶ Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », art. cit.

³⁶⁷ Franck Chaumon, « Michel Foucault. Le Courage de la vérité », art. cit.

Le clip *Isolement* montre un Houellebecq « décapé », déclinant, dont le délabrement s'impose avec une certaine violence, à l'encontre des « conventions de civilité », des convenances de la vie sociale et médiatique. On retrouve ce même dénu(d)ement dans le film *Near Death Experience*, où il joue un personnage semblable à beaucoup de ses héros, mais qui refuse les compromis lassants du quotidien, un personnage allant au bout de lui-même, jusqu'à l'exténuation de ses propres ressources, jusqu'à « l'élémentaire de l'existence », à savoir la confrontation à la mort.

Mais tandis que l'album *Les Parages du vide* en collaboration avec Jean-Louis Aubert demeure un lieu de visibilité où Houellebecq affiche une image de lui reconduite ensuite par les médias, *Présence humaine*, réalisé avec Bertrand Burgalat, est resté moins connu, moins en vue, et donc accueillant les conditions de possibilités d'une plus grande « sincérité » ou « sentimentalité », qualités que Houellebecq associe à la musique de Neil Young. Dans son album avec Burgalat, Houellebecq chante lui-même, ou plutôt récite ses textes, alors que dans *Les Parages du vide* c'est Aubert (un chanteur dont la célébrité garantit une certaine renommée à l'album) qui « chante le poète »³⁶⁸. Les morceaux de *Présence humaine* font par conséquent entendre de plus près, et même physiquement, la voix de l'auteur ; on pourrait même estimer que le chant induit une dimension parrésiasique dans la mesure où la singularité d'une voix serait une forme de dire-vrai sur soi, ou en tous cas, qu'il impose une présence, de par un lien au corps que l'écriture (sauf manuscrite) ne manifeste pas.

Gaspard Turin propose d'opposer en cela les chansons de *Présence humaine*, tirées de différents recueils de poèmes, avec les romans de Houellebecq : si la polyphonie de ceux-ci donne lieu à une posture désengagée, en revanche « l'usage du je lyrique, au sein des poèmes, fonctionne sur la base d'un noyau énonciatif cohérent »³⁶⁹. Et cette énonciation univoque (au sens étymologique du terme), associée à la dimension « libératoire » du rock, pousse Turin à déceler dans le rapport de Houellebecq à ses chansons un certain désir d'authenticité ou de sincérité : « Le rock, donc, comme seul format qui puisse illustrer ce besoin de *bonne foi* que l'on refuse de prêter au Houellebecq romancier, mais que lui-même prête à ses propres références rock »³⁷⁰. Là-dessus, Turin convoque un passage de l'article du *Dictionnaire du rock* sur Neil Young, déjà cité. Et en effet, ce qu'un journaliste décrit comme la « tonalité *gai désespoir* »³⁷¹ de l'album correspond à ce que Houellebecq apprécie chez ce modèle. Il admire la « violence triste », le « souffle désespéré », les « véritables hymnes à l'amour » que Young met dans ses disques, ses « immenses dérives déstructurées », les « paysages étranges, effrayants ou sublimes » que traverse sa guitare électrique, sa voix « fragile », « [pas] très virile »³⁷² ; ce sont ces mêmes qualités que Houellebecq cherche à insuffler dans *Présence humaine*.

³⁶⁸ Le livret qui accompagne le CD commence par deux emails échangés en mai 2013 par les deux artistes. Aubert initie le dialogue, en demandant à Houellebecq : « Serait-il possible que le chanteur chante le poète (une ancienne tradition) ? Pourrais-je donner des ailes à vos mots ? » Le disque sera une mise en musique du recueil *Configuration du dernier rivage* et en particulier de la section intitulée *Les Parages du vide*.

³⁶⁹ Gaspard Turin, art. cit.

³⁷⁰ *Idem*.

³⁷¹ Thomas Ducrest (alias Bester), art. cit. Gaspard Turin confirme que la critique s'accorde sur le « ton perçu comme globalement dépressif des textes de l'album » (art. cit.).

³⁷² *Interventions 2*, éd. cit., p. 186-189.

En d'autres termes, les chansons de Houellebecq tiendraient d'une poésie poussée par le « courage d'être sentimental », et qui n'hésiterait pas à « aller jusqu'au risque de la mièvrerie »³⁷³. Ce qu'Agathe Novak-Lechevalier dit de sa poésie se retrouverait de manière d'autant plus palpable dans sa musique :

L'ironie, par exemple, si caractéristique de ses romans, se trouve ici comme assourdie. Et l'impact émotif est d'autant plus fort que cette poésie fait le pari d'une écriture désarmée, renouant avec une forme d'innocence et de simplicité.

C'est dire que l'écriture poétique et, plus encore, sa publication constituent pour Michel Houellebecq une pratique à haut risque. C'est dire, aussi, que ses poèmes viennent apporter un démenti cinglant à toutes les théories qui voudraient résumer son œuvre à la patiente et méticuleuse construction d'une posture sans plus de profondeur que celle d'une marque médiatique facilement identifiable et donc immédiatement rentable.³⁷⁴

Turin confirme que la question de la rentabilité n'est pas prioritaire dans ce type de productions : « Car, outre qu'il apparaît aujourd'hui clairement que la création de ce disque ne doit rien à une logique commerciale ou promotionnelle, il faut aussi rendre cet objet-hapax à sa fonction, centrale dans l'œuvre houellebecquienne : son incursion dans la chanson rock obéit à un idéal de performance que ni ses romans, ni sa poésie ne pouvaient alors porter. »³⁷⁵ De fait, pour Houellebecq, la chanson a quelque chose de plus, de *mieux* que le texte seul, comme il le confie à Aubert, sur fond musical et volutes de fumée de cigarette :

Houellebecq : C'est extraordinairement beau, quand même.... Ben, c'est mieux que le texte, quoi.

Aubert : Nooon.

Houellebecq : Si.

Aubert : C'est sur le texte.

Houellebecq : Oui mais je m'en fous, mais... Ben je suis fier, même. Que ce soit mieux que le texte, ça me rend énormément fier, quoi. »³⁷⁶

La mélodie permet de porter une voix, de lui donner plus de résonance et d'impact, et d'entraîner l'auditeur dans une musicalité plus concrète que celle que laisse entendre muettement la poésie. Cependant, Houellebecq avoue qu'il demeure un potentiel inexploré tant que lui-même se charge de réciter (d'où son bonheur par la suite à entendre Aubert le chanter) : « Mes limitations vocales m'empêchent d'arriver au niveau que mes textes mériteraient (*rires*). Il y a plein de trucs utilisables dans mes textes, mais il faut chanter, vraiment. Pas parler. »³⁷⁷ En effet, « Houellebecq récite ou dit ses textes, avec une scansion volontairement plate, qui selon Burgalat tient du "rap mou" »³⁷⁸. Dans le même temps, il rêve d'une présence qui s'impose

³⁷³ *Ibid.*, p. 187.

³⁷⁴ Agathe Novak-Lechevalier, « Là où ça compte », préface à *Non réconcilié*, éd. cit., p. 11-12. Cette mise en sourdine de l'ironie n'équivaut pas à une absence d'humour ni d'autodérision. L'une des chansons de l'album *Les Parages du vide* commence ainsi par : « Nous vivrons mon aimée sans aucune ironie, / Et nous achèterons peut-être des canaris ».

³⁷⁵ Gaspard Turin, art. cit.

³⁷⁶ Transcription à partir d'une vidéo sous forme de clip / entretien avec Jean-Louis Aubert et Michel Houellebecq autour de leur album *Les Parages du vide*, disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Z_YIVt9cww0, page consultée le 27 mai 2016.

³⁷⁷ Sylvain Bourmeau, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », art. cit.

³⁷⁸ Gaspard Turin, art. cit.

d'elle-même, par la sonorité singulière d'une voix, sans que le lecteur ait besoin d'être actif dans son approche de l'œuvre :

Houellebecq : La chanson, c'est quand même le seul truc qui peut s'imposer aux gens sans qu'ils aient fait la démarche.

Aubert : C'est vrai.

Houellebecq : Et c'est vrai que c'est un truc que t'as pas quand t'écris des livres, quoi, les gens qui achètent ton livre ont fait la... font la démarche d'acheter, enfin, tu... tu t'imposes pas à eux, et t'as envie de t'imposer par moments, quoi, et... et ça c'est mon rêve, quoi.³⁷⁹

Cette proximité de la chanson à une forme de *parrësia*, où le poète dirait une vérité sur soi à un interlocuteur qui ne peut que l'écouter, invite à considérer cette part de l'œuvre houellebecquienne comme une ouverture à une certaine intimité. Cette *parrësia* s'opposerait en cela à la rhétorique de sa correspondance avec Lévy, où Houellebecq jouait d'une posture parrésiastique qui lui servait à réajuster son positionnement dans le champ culturel français. Même si l'on pourrait croire qu'il *joue* simplement un rôle de rock star pour étoffer son image d'artiste éclectique et corrosif, la création de l'album *Présence humaine* et, à différents degrés, de tous les albums de (ou avec) Houellebecq³⁸⁰, ne procède pas uniquement d'un « univers du spectacle » gouverné par les « exigences de la publicité et de l'image » où « toute référence à un *for intérieur* est obsolète. »³⁸¹ Voilà précisément l'hypothèse de départ de l'article de Turin :

Or il me semble que *Présence humaine*, par bien des aspects, se différencie de la production houellebecquienne décrite sous l'influence de sa posture. Il serait oiseux de vouloir opposer ici les notions de sincérité et de calcul, en proclamant la prééminence de la première sur le second, dans le cadre de la production de ce disque. Mais par contre, on verra que la « référence à un *for intérieur* » n'est pas exclue de la lecture de *Présence humaine*.³⁸²

Et ce pour deux raisons, déjà abordées précédemment : d'abord parce que l'album n'a pas été pensé pour séduire le grand public, pour *vendre*, et ne fait pas vraiment de compromis pour s'inscrire dans un horizon musical consensuel ou pour obéir à une logique de marketing³⁸³, ensuite parce que son rapport étroit à la voix, donc au corps et au soi, ainsi qu'à la poésie, donc à l'intuition et à l'émotion, implique un plus grand degré d'investissement et une plus grande présence de l'auteur-artiste. De la sorte, *Présence humaine* serait bien une de ces niches ou poches de résistance où Houellebecq échappe à toute tentative de réduction ou d'explication de ses conduites par la posture. Gaspard Turin conclut ainsi :

Toujours est-il que ces chansons n'obéissent pas au programme houellebecquien qu'observe Meizoz, pour qui posture et œuvre romanesque fonctionnent de concert, selon « une seule *performance* » dictée par la double médiatisation du texte et de son auteur.

³⁷⁹ Transcription à partir du clip / entretien avec Jean-Louis Aubert et Michel Houellebecq déjà cité.

³⁸⁰ Outre *Présence humaine* et *Les Parages du vide*, Houellebecq a participé à deux projets de récitation de poèmes sur un accompagnement musical avec Jean-Jacques Birgé : *Le Sens du combat* (également avec Martine Viard) et *Établissement d'un ciel d'alternance* (voir sa discographie en fin de mémoire).

³⁸¹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, éd. cit., p. 19-20.

³⁸² Gaspard Turin, art. cit.

³⁸³ « Et d'une manière générale, on est très loin d'à peu près tout ce qui se fait dans l'univers de la musique grand-public de l'époque, dont les genres prédominants sont avant tout les musiques électroniques, r'n'b ou hip-hop. [...] *Présence humaine* apparaît donc rétrospectivement comme un choix plus esthétique que commercial. » (*Idem*).

Car au plus fort de cette performance médiatique paraît un disque que l'on peut admettre [...] comme appartenant au domaine de la performance, mais qui justement souffre d'un déficit de médiatisation. Les lignes précédentes se sont employées à démontrer qu'un tel déficit était à ce point prévisible, qu'il semble impossible qu'il n'ait pas été prévu, et même souhaité, par Houellebecq et Burgalat. Sans doute *Présence humaine* a-t-il été le seul moyen de « fixer l'insaisissable » d'un for intérieur désormais dispersé aux quatre vents de l'hypermédiatisation.³⁸⁴

Plutôt qu'un « for intérieur » plus ou moins visible, accessible ou même existant, il me semble propice de parler de la solidarité ou de la proximité qu'on peut reconnaître dans une *voix*, dans la *présence* d'un auteur au cœur des différents espaces de sa production. L'œuvre engage un travail interrelationnel entre le lecteur/auditeur/spectateur qui s'implique dans la réception, se positionne, établit des liens de connivence ou de distance, de complicité ou de désaccord avec ce qu'il découvre, et l'auteur, qui par la scénographie qu'il met sur pied et par la manière dont il conçoit sa présence dans la fiction, s'investit et dévoile plus ou moins une intériorité, une intimité, une subjectivité. Tous deux négocient ensemble une *présence* dans l'œuvre et procèdent à une *sculpture*, une construction collective de la figure d'auteur au travers de celle-ci.

Le déploiement d'une œuvre sur plusieurs plateformes, son intermédialité, permet à Houellebecq de décliner plusieurs facettes de lui-même, en privilégiant tantôt la construction ou la consolidation d'une stratégie posturale, tantôt une exploration ou un dévoilement de soi qui tient plus de la mise à nu. Au lieu de parler d'« une seule performance » incluant posture et écrits, je préfère somme toute envisager le travail de Houellebecq comme la création d'un « univers » qui implique l'auteur, les images de l'auteur, ses conduites, ses propos. Le terme de *performance* se définit essentiellement du point de vue d'un « résultat » observé, et appartient en premier lieu au vocabulaire sportif (« résultat chiffré obtenu au cours [d'une] épreuve », « record », « exploit ») ou économique (« rendement maximal (d'une machine, et, par ext., d'un être vivant, de l'homme) », « prestation »)³⁸⁵. Comme si l'action d'un écrivain-artiste était évaluable en termes d'aptitude, d'efficacité, de compétitivité. Bien sûr, la notion prend un sens tout différent lorsqu'on parle de performance artistique, mais elle demeure liée à l'idée d'une *représentation* de l'ordre de la scène, du théâtral – dans une certaine mesure, elle relèverait même du « spectacle » au sens où l'entend Guy Debord³⁸⁶. L'idée d'un univers houellebecquien est plus ouverte, plus compréhensive : au-delà de la question de ce qui est *donné à voir* dans une dynamique performative, impliquant un calcul économique et un positionnement pensé dans un cadre concurrentiel, elle permet d'envisager les résonances internes à l'œuvre en lien avec une personnalité d'auteur qui s'investit à plusieurs degrés dans les différents média qu'il sollicite, et dans les médias qui le sollicitent.

³⁸⁴ Turin s'en réfère ici à André Wyss et Stéphane Hirschi, pour qui la mise en musique ou la récitation « engage, ou oblige, le poème », « en restreint la lecture » et « le rend plus définitif qu'il ne l'était sous forme littéraire » (*idem*).

³⁸⁵ Définitions issues du *Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., vol. 3, p. 1565.

³⁸⁶ « Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. » (Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 19). « Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. » (*Ibid.*, p. 20). « Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image. » (*Ibid.*, p. 32).

Les processus de création, la manière dont l'auteur perçoit sa relation aux genres et aux supports qu'il convoque, les rapports entre la matérialité du médium et les contenus qu'il véhicule, ainsi que les rapports que ces différents média entretiennent les uns avec les autres, tout cela participe de cet *univers* dont on risque d'escamoter la diversité en le considérant trop à la lettre comme *une seule* performance.

3.6.7. L'Enlèvement de Michel Houellebecq

Le médium le plus intermédial, pour ainsi dire, de la production houellebecquienne est certainement le film, mêlant image, musique, narration, et parfois poésie ; pour cette raison notamment, cette part de la création mériterait d'être discutée davantage, mais je me contenterai d'évoquer deux scènes de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* en guise de conclusion à ce chapitre.

Les films où Houellebecq joue présentent les mêmes ambiguïtés que j'ai évoquées en analysant le clip *Isolement* : à la fois Houellebecq y est une caricature de sa propre posture, à la fois on peut le *soupçonner de bonne foi* (pour reprendre l'expression de Gaspard Turin). Dans *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, il incarne son propre personnage d'écrivain décalé et névrosé. Généralement nonchalant avec ses ravisseurs, qui eux sont bien plus réactifs et irascibles, il se contente de se plaindre mollement, de faire quelques réflexions pragmatiques et de demander constamment de l'alcool et du feu pour ses cigarettes. Il ne s'énerve vraiment que lors d'une scène clé où, pendant un repas d'anniversaire avec la famille des kidnappeurs, il affirme son opinion sur une question de littérature, crie, jure, tape sur la table, et finit par se lever en faisant mine de la renverser. Certes, il est ivre, mais surtout il porte un masque de carnaval qui dissimule l'essentiel de son visage : le seul moment où il s'exprime avec virulence et manifeste son égo, c'est sous un déguisement. D'une certaine manière, cette scène semble paradoxalement sous-entendre que Houellebecq ne donne libre cours à l'expression de sa subjectivité que quand il est masqué – et donc qu'en fin de compte, il joue toujours un rôle, n'est jamais vraiment *présent* pour lui-même.

Or, une scène précédente, trois minutes après le début du film, le montre en solitaire dans l'intimité de son appartement, en adéquation avec ce qu'il dit de son activité d'écrivain et de la poésie, qui se fonde sur l'intuition et l'immédiateté. Rappelons-nous la manière dont Houellebecq conçoit l'écriture poétique : comme la *découverte* de poèmes *déjà écrits*. En effet, à un journaliste qui lui demandait : « Vous ne retouchez jamais un poème ? », Houellebecq répondait : « Énormément la ponctuation. [...] Mais le texte, quasiment jamais. Je ne change pas les mots. C'est bon tout de suite ou jamais. »³⁸⁷ On retrouve cette idée dans cette scène du début, où son personnage finit d'écrire un poème, bien aligné sur la page blanche, sans la moindre rature ; après un instant de réflexion, il rédige les deux dernières lignes d'un coup. Les vers n'ont pas besoin d'être retravaillés, corrigés, modifiés ; ils sont directement écrits dans l'ordre, et aucun mot n'est remplacé par un autre.

³⁸⁷ Sylvain Bourmeau, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », art. cit.

La relation de métonymie et ainsi d'adéquation, de symbiose entre l'auteur et son texte est discrètement soulignée par l'alternance des plans. La scène en question dure 38 secondes ; les prises de vue s'enchaînent donc assez rapidement. Le Houellebecq-personnage est seul chez lui, vraisemblablement en haut d'une tour du 13^e arrondissement de Paris, écoutant un morceau de piano d'une radio grésillante. La scène commence par un plan général montrant le panorama de sa fenêtre planté de gratte-ciels, avec en fond sonore une sirène de police, qui se dilue peu à peu dans les notes de piano. La caméra passe alors sans transition de l'autre côté de la fenêtre, à l'intérieur de l'appartement dont on ne voit que le locataire tournant le dos aux vitres. Au visage de l'auteur, filmé d'abord en plan rapproché, succède une image de la page qu'il tient entre ses doigts, vue depuis derrière son oreille gauche et sur laquelle il fait courir son stylo. Puis un nouvel angle de vue nous montre son visage presque de dos, comme si nous le voyions par-dessus son épaule droite cette fois. S'ensuit un plan de face où on le voit écrivant à son bureau, suivi d'un gros plan, un peu plus long, de la page sur laquelle il est en train d'écrire, et d'un dernier très gros plan montrant son profil coupé. La caméra tourne ainsi autour de l'auteur et nous fait voir alternativement sa tête, sa main et sa feuille, comme si tous trois étaient entraînés dans un seul mouvement, faisaient partie d'une même *circulation* essentielle. Ou plutôt, comme s'il ne faisait aucun doute que le poème provient, *découle* de l'esprit de l'écrivain.

Le lien d'équivalence métonymique est même plus frappant que si la caméra effectuait un travelling, puisque la juxtaposition des plans induit aux yeux du spectateur une évidente contiguïté entre le *visage* de l'auteur (surface visible de son individualité, de son identité expressive), sa *main* (manifestant l'incarnation d'un geste) et le *texte* (support et trame de son écriture). De surcroît, le rapprochement entre la caméra et son sujet donne l'impression de tendre vers l'intériorité du personnage, alors que nous sommes du même coup irréductiblement tenus à distance par le fait même que nous contemplons une image. Nous sommes mis face à une relation de concordance intime entre l'auteur et son poème, tout en étant exclus de cette « magie » de la création poétique. Le poème paraît déchiffrable, mais demeure, dans son ensemble, illisible.

Le texte poétique, comme le perçoit Houellebecq, est en effet « immédiat », s'écoule directement de la tête de l'auteur jusqu'au papier, comme si l'encre du stylo et la main qui le tient étaient les signes, les marques indicielles, les preuves qu'il y a eu, à l'origine du poème, un *geste* faisant équivaloir l'écrivain et son écriture. Ainsi se donne à lire un lien possible avec une forme de moi profond, avec une *présence* profonde de l'auteur dans son écriture, mais une présence qui semble toujours impénétrable.

Cela dit, en y regardant de plus près, les quelques mots lisibles du poème permettent de le retrouver dans *La Poursuite du bonheur* : il s'agit de « DERNIERS TEMPS », le dernier poème de la partie II, qui se trouve donc exactement au milieu du recueil (qui compte quatre parties). La dimension proleptique, ou prophétique, de ce poème qui anticipe d'une certaine manière le

kidnapping à venir³⁸⁸, ajoute à l'impénétrabilité de cette scène. Somme toute, l'enlèvement de Michel Houellebecq l'enlève à son écriture, pour le confronter au monde et à la sociabilité, pour le *mettre en présence* d'autrui, de petites gens, de ses ravisseurs de la banlieue parisienne venus le chercher dans sa tour. Cet enlèvement le met face à son image, aussi, puisque c'est sa réputation d'auteur à succès et très médiatisé qui le rend intéressant en tant qu'objet digne de rançon. Houellebecq en est alors réduit à la dimension économique que représentent son corps, son nom, son identité. Il pourrait s'abstraire du même coup de l'intrigue ; or sa personnalité, sa présence, en font le personnage principal.

Du poème à l'écran, de la solitude de l'écriture à l'interaction par le dialogue et les gestes, le corps, l'image, le caractère, la patte ou le « style », l'univers de Houellebecq, en somme, resurgissent et se déploient de différentes manières à travers l'œuvre, pour donner à lire une présence au-delà des supports.

³⁸⁸ Son titre annonce le début de la fin, pour ainsi dire, et les deux vers du milieu « la peur qui [le] suit sans parler / Qui s'approche de [lui], qui [le] regarde en face ». (*Poésie*, éd. cit., p. 190).

4. « À égale distance entre deux paliers [...] tout était si paisible »

Les chapitres précédents m'ont amenée à penser l'œuvre houellebecquienne comme une constante négociation de présence, entre l'auteur et le lecteur. Elle serait une sorte de plateforme multidimensionnelle entre eux deux, à partir de laquelle chacun se façonne une image de ce qu'est « Houellebecq », sachant que cette individualité est en perpétuelle tension entre une affirmation de soi et un désengagement, entre la revendication d'une sincérité au premier degré et le double jeu d'une mise en scène qui s'exhibe comme telle. L'œuvre entière repose sur des tensions qui la rendent possible, mais du même coup la mettent en péril, selon ce que Houellebecq confie à propos de l'écriture romanesque :

J'ai l'impression d'écrire un roman lorsque j'ai mis en place certaines forces qui devraient normalement conduire le texte à l'autodestruction, à l'explosion des esprits et des chairs, au chaos total (mais il faut que ce soit des forces naturelles, qui donnent l'impression d'être inéluctables, qui paraissent aussi stupides que la pesanteur ou le destin). Mon travail alors consiste à maintenir la machine sur la route, à la laisser éventuellement frôler l'abîme, sans lui permettre d'y tomber. C'est épuisant si l'on veut, mais pas dans le sens habituel ; c'est surtout dangereux.³⁸⁹

Il ne précise pas en quoi « c'est dangereux », laissant sur ce point planer une menace inexpiquée – le ton de cette description, qui ne manque pas d'emphase, est en cela presque lovecraftien. Ce que révèle surtout cette citation, c'est la fragilité de la création, maintenue en équilibre sur un néant. Une création qui est non seulement cernée par un néant *en puissance*, entourée par l'abîme, mais même fondée sur cet abîme, construite sur une sorte de béance, puisque le monde ne répond pas aux désirs de transcendance, de cohérence, de *plein*, des êtres humains³⁹⁰. Voilà qui éclaire la phrase de la page de garde, inscrite en blanc sur l'illustration de l'exposition de Houellebecq au Palais de Tokyo (vraisemblablement une photographie de Lanzarote), et que j'ai choisie pour titre de ce mémoire : « Nous habitons l'absence »³⁹¹. Le territoire habitable que l'œuvre fonde pour un auteur qui s'y dévoile et s'y dérobe en même temps est basé sur un vide – un vide ontologique ou existentiel. Ou encore : les multiples facettes à travers lesquelles se diffracte Houellebecq se résument somme toute à un personnage sans centre, désancré, qui en même temps qu'il dit « nous » pour dire « moi » affirme l'inexistence de ce moi. Quantité d'interprétations plus ou moins crédibles sont envisageables pour expliquer cette phrase ; je préfère lui laisser son caractère énigmatique. De manière plus fondamentale, il y a quelque chose de très heideggérien dans cette idée d'*habitation de l'absence*. Pour le philosophe, notre présence dans le monde est inextricablement liée à un néant, à une absence :

³⁸⁹ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 223.

³⁹⁰ Parfois il me semble qu'on peut trouver quelques traces d'une pensée de l'absurde chez Houellebecq, dans la mesure où le monde reste sourd à la « nostalgie d'unité », à l'« appétit d'absolu » de l'homme (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, [1942], Paris, Gallimard, 2012, p. 34).

³⁹¹ On la retrouve dans un poème de *Non réconcilié* (éd. cit., p. 106) : « Disparue la croyance / Qui permet d'édifier / D'être et de sanctifier / Nous habitons l'absence. // Puis la vue disparaît / Des êtres les plus proches. » L'absence dans ce cadre me semble liée à un manque de foi, à l'incapacité d'adhérer à une religion qui puisse servir de socle. Mais hors de ce contexte, cette phrase peut ouvrir à des interprétations plus larges.

Autrement dit, la seule énigme qui intéresse Heidegger, c'est celle du déploiement de l'Être au travers de l'étant, déploiement ô combien paradoxal, puisqu'en ce déploiement par lequel l'étant est ce qu'il est et pas autre chose, *l'Être même s'absente de l'étant*. Sans l'Être pas d'étant possible. Mais dans l'étant, l'Être comme tel demeure introuvable. L'Être se trouve indéterminable et indéfinissable à partir de l'étant dont il est cependant l'origine. L'origine s'abolit dans ce dont elle est la source. [...]

L'énigme, c'est que *le principe dernier de la présence s'absente de ce qui est présent*, et se donne à penser à l'homme et par l'homme dans le pressentiment de cette absence même, dans ce mouvement de retrait par lequel quelque chose de déterminé est donné à voir et à expérimenter. La libération de l'étant par l'Être est synonyme d'abolition de l'Être en l'étant. Un territoire ne se livre comme champ d'expérience pour l'homme qu'à la faveur de ce jeu infini d'occultation et de donation.³⁹²

N'est-ce pas cette énigme qu'on retrouve dans la phrase « Nous habitons l'absence », et qui est de surcroît au cœur de l'œuvre houellebecquienne : celle-ci, dans sa dispersion créatrice, n'a plus de centre tangible et pourtant forme un territoire consistant ; son origine, l'auteur, « indéterminable et indéfinissable », s'y abolit en même temps qu'il s'y déploie. Il donne à penser le « pressentiment de son absence » et dans ce retrait se fait présence visible dans l'œuvre, mais toujours fuyante.

Il faut alors ajouter que l'homme est *en lui-même* le lieu et le temps de ce double mouvement par lequel l'étant se donne tout en obscurcissant sa propre origine. L'homme est cette « plage » où a lieu le flux et le reflux de la présence en l'absence, et de l'absence en la présence : il est l'espace où se développe ce mouvement de découverte de l'étant et de retrait de l'Être, ce mouvement d'apparition de la présence distincte et de disparition du principe dans l'indistinct, l'indiscernable et l'indicible. [...] L'homme est le lieu, *territoire*, et le temps, *tonalité*, par lequel l'étant se manifeste dans son accord mystérieux avec l'Être. [...] L'homme est le lieu et le temps du passage, du flux et du reflux de l'Être en l'étant et de l'étant dans l'Être. C'est en lui que se joue et se noue l'articulation fondamentale par laquelle une présence et une absence deviennent possibles et pensables, dicibles et vivables.³⁹³

Houellebecq ne se revendique pas explicitement d'un héritage heideggérien ; il fait peu référence au philosophe et seulement de manière très anecdotique, souvent humoristique³⁹⁴.

³⁹² Pierre Dulau, « Martin Heidegger, la parole et la terre », *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, sous la dir. de Thierry Paquot et Chris Younès, Paris, La Découverte-Recherches, 2009, p. 177-200, disponible en ligne sur www.cairn.info/le-territoire-des-philosophes--9782707156471-page-177.htm, page consultée le 7 mai 2016. Je souligne.

³⁹³ *Idem*.

³⁹⁴ Dans *La Possibilité d'une île*, qui fourmille d'épigraphes décalées (parmi lesquelles deux citations du « Captain Clark », éd. cit., p. 62 et 90), la phrase « Le néant néantise. » de Martin Heidegger (p. 303) inaugure le chapitre de la fête infernale où Daniel voit Esther pour la dernière fois, au milieu d'une orgie glauque et interminable. Assez pertinente dans ce cadre, la citation, hors contexte, a cependant quelque chose d'un peu absurde, d'autant qu'elle entre en résonance avec une épigraphe précédente de Petra Durst-Benning : « Le jeu divertit. » (p. 77). Houellebecq avait aussi sélectionné un peu plus tôt une autre phrase étrange de Durst-Benning comme exergue : « Il existe d'excellents jouets pour chiens. » (p. 69). Au milieu de ces citations incongrues, celle d'Heidegger est aussi teintée par le second degré. De même, dans *La Carte et le Territoire*, le nom du philosophe apparaît parfaitement hors de propos, alors que Jasselin déambule dans le village du Loiret où Houellebecq vient d'être trouvé mort : « Juste à côté de *Chez Lucie*, la rue Martin-Heidegger descendait vers une partie du village qu'il n'avait pas encore explorée. Il l'emprunta, non sans méditer sur le pouvoir presque absolu qui était laissé aux maires en matière de dénomination des rues de leur ville. » (éd. cit., p. 271). Effectivement, ses pérégrinations le mèneront ensuite à « l'impasse Leibniz », à « la place Parménide » et au « rond-point Emmanuel-Kant ».

Cela dit, la conception de ce dernier jette un éclairage tout à fait intéressant sur la poétique de Houellebecq, qui procède effectivement d'un « flux et [d'un] reflux de la présence en l'absence » – lors du colloque sur *Les Voix de Michel Houellebecq*, Agathe Novak-Lechevalier utilisait l'expression de « conjonction de l'absence et de la présence » pour évoquer cette écriture par laquelle l'auteur apparaît et disparaît dans le même temps³⁹⁵. Par sa dimension métaphorique et proprement poétique, la pensée heideggérienne ouvre à une compréhension nouvelle mais non contraignante de l'œuvre houellebecquienne. Sa manière d'envisager l'homme comme *territoire*, mobile et fluctuant (« plage », « espace où se développe [un] mouvement », « lieu [...] du passage ») et comme *tonalité* (ce qui ramène à une *voix*, une singularité expressive), présente des analogies fertiles avec la façon qu'a Houellebecq de se constituer comme présence incarnée dans et par la cartographie de son œuvre (qui est elle-même un espace en mouvement, comme j'ai cherché à le montrer, où s'inscrivent des *voix* et des *tons*). Si la plupart de ses titres délimitent des zones, n'est-ce pas révélateur du fait que lui-même est spatialement insituable ?

Considérons un moment ces titres et les réseaux qu'ils tissent entre eux. Dès le départ, l'œuvre semble pensée comme un univers dont chaque déploiement sur un médium donné entretient un lien d'interdépendance avec le tout. D'où la récurrence, dans les titres, des motifs de la géographie, des limites, de la dispersion.

Extension du domaine de la lutte non seulement traduit, comme on l'a vu, l'un des principes-sources de l'univers houellebecquien (nous sommes tous enrôlés de force dans la bataille économique et sexuelle de notre temps), mais entre en résonance avec les ouvrages que Houellebecq publie à la même période, inaugurant l'œuvre sous le signe de l'opposition, de l'affrontement, interrogeant nos possibilités de bonheur et de survie. Ses premiers recueils de poésie s'intitulent bien *Rester vivant : méthode*, *La Poursuite du bonheur*, et *Le Sens du combat* (les suivants, *Renaissance* et *Configuration du dernier rivage* pourraient être le signe d'un apaisement, mais l'anthologie parue en 2014, *Non réconcilié*, retourne à cette dimension antagoniste voire martiale). De même, l'essai *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* participe de cette écriture en rupture, de cette poétique du refus, du rejet et du retrait, dernière ressource des êtres inadaptés. La fin du livre a d'ailleurs quelque chose d'émouvant (et tient certainement plus d'un élan spontané que d'un lyrisme ironique, vu ce que Houellebecq disait de cet essai à Bernard-Henri Lévy) : « Offrir une alternative à la vie sous toutes ses formes, constituer une opposition permanente, un recours permanent à la vie : telle est la plus haute mission du poète sur cette terre. Howard Philips Lovecraft a rempli cette mission. »³⁹⁶ Quelles *alternatives* ou *recours* y aurait-il dès lors pour Houellebecq ? C'est ce qu'interrogent ses productions ultérieures, et le titre *La Possibilité d'une île* convoque ce questionnement.

³⁹⁵ En prenant pour exemple *La Carte et le Territoire*, Novak-Lechevalier soulignait quatre procédés contribuant à ce phénomène d'apparition-disparition de l'auteur dans son œuvre : la fictionnalisation (« Houellebecq » devient un personnage), la contradiction (ce personnage ne suit pas une ligne claire, n'obéit pas à une cohérence objective), la dissémination (Houellebecq peut être assimilé à plusieurs autres personnages dans le roman), la disparition (par la mort et l'écartèlement que lui fait subir la narration).

³⁹⁶ *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, éd. cit., p. 150-151.

Une carte de l'œuvre commence donc très tôt à se profiler selon une certaine cohérence. L'expression « extension du domaine de ... » s'est par ailleurs avérée extrêmement féconde du côté de la réception, et « la possibilité d'un(e) ... » aura aussi un certain succès³⁹⁷. Les questions que soulèvent ces deux titres de romans, si on les considère ensemble dans l'idée qu'ils dessinent une géographie imaginaire (ou un imaginaire géographique), sont celles de l'étendue ou de l'échelle d'un problème donné, et de l'éventualité d'une zone épargnée par ce problème, d'une île. Jusqu'où les relations humaines sont-elles inféodées à l'empire de la lutte ? Y a-t-il un refuge possible, une intermission possible, où l'on pourrait échapper aux conditions de la compétition, où l'on pourrait être *présent* indépendamment d'une stratégie ou d'une mise en scène ? « Et l'amour, où tout est facile, / Où tout est donné dans l'instant »³⁹⁸, mais qui est toujours tragiquement transitoire chez Houellebecq, est-il la seule île possible ?

Les moments d'échappée, chez lui, ne se trouvent pas dans les extrêmes mais plutôt dans les entre-deux, dans les espaces et les instants suspendus : la question serait alors de trouver un juste milieu, une échelle adéquate. Dans *La Possibilité d'une île*, un passage central et qui pourtant semble accessoire, déconnecté du récit, problématise cette notion de mesure :

Sur une carte au 1/200 000^e, en particulier sur une carte Michelin, tout le monde a l'air heureux ; les choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle, comme celle que j'avais de Lanzarote : on commence à distinguer les résidences hôtelières, les infrastructures de loisirs. À l'échelle 1 on se retrouve dans le monde normal, ce qui n'a rien de réjouissant ; mais si l'on agrandit encore on plonge dans le cauchemar : on commence à distinguer les acariens, les mycoses, les parasites qui rongent les chairs. Vers deux heures, nous étions de retour au centre.³⁹⁹

Ce passage donne bon nombre de clés de lecture pour les autres titres de l'œuvre : si l'on agrandit encore davantage l'échelle, par-delà les acariens et autres petites bêtes, ne se retrouve-t-on pas dans le cauchemar encore plus terrible, l'enfer des *particules élémentaires*, un univers dans lequel tout n'est que *domaine de la lutte* ? Les « résidences hôtelières » et « infrastructures de loisirs » qu'on distingue à moyenne échelle, et qui configurent le monde de *Plateforme*, ne sont pas vraiment enthousiasmantes non plus, puisqu'elles ne remplissent pas les promesses de bonheur qu'ébauchent les catalogues touristiques – à moins que Valérie ne

³⁹⁷ *Extension du domaine de la lutte*, à mon sens très mal traduit en anglais par *Whatever*, s'est montré particulièrement évocateur puisqu'il a été repris et décliné dans de nombreux titres d'articles sur l'œuvre de Houellebecq (voir par exemple celui de Vincent Guiader en bibliographie), mais ce succès est devenu un véritable phénomène au-delà de l'auteur, devenant pratiquement « l'expression du moment » – signe que Houellebecq parvient effectivement avec brio à « élaborer des clichés neufs », à saisir le « discours social » qui l'entoure et à y insérer ses propres références. Non seulement l'expression a trouvé à s'épanouir dans des publications qui pourraient avoir un lien plus ou moins implicite avec Houellebecq, telles que *Vers l'extrême. Extension des domaines de la droite* de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (Bellevaux, Dehors, 2006), mais on trouve également des occurrences assez improbables, dont voici quelques exemples dénichés au hasard d'internet (il s'agit aussi bien de livres publiés que d'articles en ligne), sans aucune cohérence apparente : extension du domaine... « de l'urbanisme », « de la peur », « de la terre », « de la fuite », « de la guerre », « de la barbarie », ou même « de la sieste » ou au contraire « de la veille », « de la santé », « de la plainte », « de la manipulation », « de l'apprentissage », « de la tâche », « de la mode », « de l'élégance », « de la percussion », « de la glace », « de la fraude », « de la phraséologie », « de l'arbitraire », et même un excellent « extension du domaine de la turlutte ». Ce phénomène de reprise est moins flagrant avec *La Possibilité d'une île*, mais on le trouve tout de même dans plusieurs titres d'articles sur Houellebecq (voir ceux de Violaine Morin et Raphaëlle Leyris en bibliographie).

³⁹⁸ Dernière strophe du poème qui donne son nom au roman, *La Possibilité d'une île*, éd. cit., p. 399.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 244.

soit à elle seule la possibilité d'une île. On peut imaginer aussi qu'à une trop petite échelle, on parvient à un tel degré d'abstraction qu'on en perd tout contact réel avec le monde, finissant par s'en abstraire, s'en absenter tout bonnement.

C'est ce qui arrive à Jed Martin, qui à la fin de *La Carte et le Territoire* finit par prendre ses distances avec le monde et s'isoler définitivement. Cette citation anticipe d'ailleurs le roman au Goncourt par l'allusion à la carte Michelin⁴⁰⁰, et à « l'échelle 1 »⁴⁰¹. De fait, le titre dudit roman sous-tend plusieurs interprétations et références possibles⁴⁰². Comme la conjonction de coordination « et » implique un rapport logique assez minimal, aucun lien (si ce n'est thématique) n'est établi au préalable entre *la carte* et *le territoire*. Or il s'agit justement pour les personnages houellebecquiens de trouver une *concordance* entre leurs représentations du monde et la réalité de ce monde, dans lequel ils se sentent inadaptés et désancrés.

Si le « bonheur », ou l'apaisement, est donc question d'échelle, il est à chercher dans un moyen terme. C'est peut-être bien ce que reflète l'exergue de *Lanzarote*, « *Le monde est de taille moyenne.* », qui fait écho au surtitre *Au milieu du monde*. En effet, c'est *au milieu d'un monde de taille moyenne* que Houellebecq parvient à la présence, en quelque sorte, à une adéquation avec le lieu, une fusion avec le paysage, comme le montrent les photos de *Lanzarote*. Dans un désert insulaire qui semble à l'écart de tout, et qui pourtant a quelque chose de nodal dans l'œuvre de par les forces primitives et telluriques qui s'y rencontrent, le narrateur et le photographe trouvent une certaine paix contemplative. Autrement dit, il s'agit de se trouver *au milieu*, dans une situation intermédiaire (et intermédiaire), non seulement au niveau spatial, mais aussi temporel – souvenons-nous que le poème de Daniel¹ finit par : « Il existe *au milieu du temps* / La Possibilité d'une île. »⁴⁰³

Soit dit en passant, il est curieux que le paragraphe cité ci-dessus se termine, assez abruptement d'ailleurs, par la phrase : « Vers deux heures, nous étions de retour au centre. » Après cette pause dans le récit et ces considérations d'ordre très général au sujet des échelles

⁴⁰⁰ Voir *La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 51-52, p. 60-67, et suivantes.

⁴⁰¹ Cette image d'un territoire qui pourrait avoir la même étendue que la carte (ou l'inverse) est une idée de génie qu'on doit à Jorge Luis Borges, ou à Lewis Carroll. Selon Gilles Palsky, l'écrivain anglais avait en ceci précédé de loin l'argentin, mais le texte de Borges eut davantage de retentissement – par ailleurs, Palsky signale aussi que d'autres bien avant eux avaient eu ce fantasme, cet « idéal cartographique » en tête. (Gilles Palsky, « Borges, Carroll et la carte au 1/1 », *Cybergeographie : European Journal of Geography*, 1999, disponible en ligne sur <http://cybergeographie.revues.org/5233>, page consultée le 4 juin 2016).

⁴⁰² On peut penser à Alfred Korzybski, qui en 1933 déclarait que « La carte n'est pas le territoire » (55 ans plus tard, une partie de ses travaux ont été traduits et publiés en France sous le titre général *Une carte n'est pas le territoire : prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, trad. par Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, L'Éclat, 1998), ou à Jean Baudrillard qui affirmait pour sa part en 1981 : « C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres – c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. » (Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981. On trouve cette citation sur le site des éditions Galilée, http://www.editions-galilee.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2631, page consultée le 4 juin 2016). Ou encore, on peut évoquer Guy Debord, pour qui « Le spectacle est la carte de ce nouveau monde, carte qui recouvre exactement son territoire. » (*op. cit.*, p. 31). Le titre du roman de Houellebecq a même posé problème puisqu'il avait apparemment déjà été choisi par l'auteur méconnu d'un recueil de nouvelles, Michel Levy, dont la sœur était proche de notre auteur. Plagiat ou non, le titre paraît en tous cas très ouvert et riche (voir l'article d'Adeline Journet, « La carte et le territoire, un titre inspiré », *L'Express*, 21 février 2011, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-carte-et-le-territoire-un-titre-inspire_964066.html, page consultée le 4 juin 2016).

⁴⁰³ *La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 399. Je souligne.

de cartes, il s'agit pour les personnages de se réinsérer dans la narration, et c'est presque par un retournement ironique que s'achèvent les réflexions du narrateur Daniel¹. Loin de se « recentrer », Vincent et lui sont plutôt ravalés par les événements romanesques, et leur « retour au centre » est un retour soudain à la réalité du camp des élohimites qui, lui, est complètement hors du monde et décentré⁴⁰⁴. La possibilité d'une île (ou d'un juste milieu), effectivement, ne sera pas à trouver dans cette secte ni dans le futur aliénant et désincarné vers lequel elle tend.

L'incapacité à trouver une échelle de bonheur envisageable découle d'un sentiment profond d'inadéquation entre les êtres et leur environnement. La séparation, ou la distance entre les êtres, est dans l'univers de Houellebecq l'une des plus grandes sources de souffrance (voire la plus grande, ou même la seule)⁴⁰⁵. Elle est typiquement liée à l'extension du domaine de la lutte, qui s'étend à tel point qu'il devient de plus en plus difficile de trouver un *ailleurs*. Par exemple, le héros d'*Extension*, comme bien d'autres héros houellebecquiens, ne trouve aucun ailleurs où la séparation serait abolie, et le roman se termine ainsi : « Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi. »⁴⁰⁶

Ce désir de non-séparation, de fusion avec le monde, est exprimé par de nombreux personnages houellebecquiens et se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre. Les moments où ceux-ci se sentent le plus heureux ou le plus sereins sont justement des moments où se conjuguent la présence et l'absence : absence vis-à-vis de ce « moi social » qui doit jouer selon les règles de la communauté, obéir aux désirs de la communauté, trouver une place sur cette scène sociale ou ce champ de bataille ; et présence vis-à-vis de soi-même, dans une solitude non contrainte, pour une fois salutaire plutôt que douloureuse. En l'absence momentanée de tout désir qui les ronge, les personnages sont alors un peu plus libres, s'extraient des groupements humains et de leur dynamique d'intégration/rejet ; ils sont à la fois *au milieu du monde* et hors d'atteinte de ses vicissitudes, très ancrés en eux-mêmes et pourtant comme flottant dans leur corps, légers, en suspens. Un épisode clé des *Particules* relate cette expérience vécue par Bruno, sur un escalier de la pyramide du Lieu du Changement :

Les rares moments de bonheur de ses années de lycée Bruno les avait passés ainsi, assis sur une marche entre deux étages, peu après la reprise des cours. Calmement adossé au mur, à égale distance entre deux paliers, les yeux tantôt mi-clos tantôt grands ouverts, il attendait. [...] souvent, personne ne venait ; tout était si paisible ; alors, doucement et comme furtivement, par

⁴⁰⁴ Plusieurs fois avant ce passage, Daniel¹ dit qu'il veut ramener Vincent « dans le monde normal » (*ibid.*, p. 241-243), afin de lui changer les idées en le sortant du camp.

⁴⁰⁵ Michel Djerzinski écrit à la fin des *Particules* : « Terrorisés par l'idée de l'espace, les êtres humains se recroquevillent ; ils ont froid, ils ont peur. [...] Et pourtant cet espace est en eux-mêmes, il ne s'agit que de leur propre création mentale. Dans cet espace dont ils ont peur, écrit encore Djerzinski, les êtres humains apprennent à vivre et à mourir ; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance. [...] L'amour lie, et il lie à jamais. La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal » (*Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 302).

⁴⁰⁶ *Extension du domaine de la lutte*, éd. cit., p. 156.

petites envolées brèves, sur les marches carrelées et grises (il n'était plus en cours d'histoire, il n'était pas encore en cours de physique), son esprit montait vers la joie.

Aujourd'hui, naturellement, les circonstances étaient différentes : il avait choisi de venir ici, de participer à la vie du centre de vacances. [...] Partout des êtres humains vivaient, respiraient, essayaient d'éprouver du plaisir ou d'améliorer leurs potentialités personnelles. À tous les étages des êtres humains progressaient ou essayaient de progresser dans leur intégration sociale, sexuelle, professionnelle ou cosmique. [...] Lui-même commençait à avoir un peu sommeil ; il ne demandait plus rien, il ne cherchait plus rien, il n'était plus nulle part ; lentement et par degrés son esprit montait vers le royaume du non-être, vers la pure extase de la non-présence au monde. Pour la première fois depuis l'âge de treize ans, Bruno se sentit presque heureux.⁴⁰⁷

Cette montée « vers le royaume du non-être » est presque comparable à une forme de *satori* bouddhiste, et cet instant entre deux marches semble plus proche d'une expérience de méditation zen que tout ce qu'a connu Bruno en termes de « niaiseries New Age » ou de fadaises orientalisantes visant à « [évoquer] les forces telluriques qui [irradient] le ventre et le sexe », à « [franchir] la barrière du mental rationnel » et à « [établir] le contact avec [ses] plans profonds »⁴⁰⁸. Cet intermède est à proprement parler un espace et un temps d'*entre-deux*, de méditation spontanée. Selon une définition occidentale restreinte, la méditation, synonyme de réflexion, a un objet et un but, relativement concrets⁴⁰⁹ : elle est une activité du « mental rationnel » (pour reprendre les termes de « l'instructrice yogique »⁴¹⁰ du Lieu du Changement). Cette compréhension du mot ne fait pas le moins du monde état d'une activité *inscrite dans le corps*, ni d'un exercice où la raison et l'esprit logique seraient volontairement mis en sourdine.

Mais la méditation peut aussi se comprendre, selon une perspective bouddhiste, comme une *médecine* et une *voie médiane*⁴¹¹. Sans que Bruno se lance activement dans une méditation en bonne et due forme, pour ainsi dire, cet instant suspendu où il est à la fois présent à lui-même et absent de toute considération intramondaine relève selon moi d'une échappée méditative, d'une sorte de presque-éveil bouddhiste.

Cette recherche d'un espace-temps intermédiaire et indéterminé où l'on pourrait approcher du bonheur, ou du moins éviter la souffrance, me semble être une préoccupation récurrente de l'œuvre houellebecquienne, de ses romans comme de sa poésie, de ses photographies comme de ses chansons ou films. Les titres de l'exposition *Before landing* ou du film *Near Death*

⁴⁰⁷ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 131.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰⁹ Le verbe *méditer* est emprunté au latin « *meditari* », « s'exercer », fréquentatif de « *mederi* », « s'occuper de », et vient du radical « *med-* », « prendre des mesures avec autorité », qui a également donné « médecine » (*Dictionnaire culturel en langue française*, éd. cit., vol. 3, p. 500). Cette première signification, très pragmatique, épouse nos définitions intellectualisantes du mot : « soumettre à une longue réflexion », « préparer par une longue réflexion (une œuvre, une entreprise, un projet) » ; ou dans son emploi intransitif : « penser longuement, profondément, en s'absorbant (sur un sujet considéré comme important) », « réfléchir », « spéculer », « converser (avec soi-même) », « rêver », « songer ». Signes que la méditation, selon la perspective occidentale, a quelque chose de rationnel et de réfléchi ; elle porte sur un objet digne de préoccupation – sans quoi, elle est synonyme de rêverie et s'apparente à un laisser-aller somnolant.

⁴¹⁰ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 110.

⁴¹¹ On retrouve notre radical latin « *med-* », mais cette fois ancré dans une pratique du corps, dans une « mesure » qui n'est pas « prise avec autorité », mais envisagée comme la recherche d'un équilibre, d'un juste milieu.

Experience s'attachent aussi à décrire un moment de suspension, d'absence relative vis-à-vis du monde des hommes, entre un avant et un après : *avant l'atterrissage* et l'immersion dans la vie sociale et la frénésie humaine, mais aussi juste *avant la mort* et dans la conscience de l'absence définitive qu'elle annonce. La recherche d'un *milieu du monde* ou d'une *présence* passe aussi par l'exploration des limites extérieures, des bords de la carte. Le recueil de poèmes *Configuration du dernier rivage* ou le disque *Les Parages du vide* font signe vers ces frontières au-delà desquelles ni la carte ni le territoire ne sont vraiment envisageables.

Nous verrons ainsi comment l'œuvre houellebecquienne laisse deviner des territoires inexplorés par la critique, où le bouddhisme a un rôle intéressant à jouer.

4.1. La voie bouddhiste, entre Schopenhauer et Comte

À ma connaissance, la critique houellebecquienne ne s'est pas, ou très peu, penchée sur les rapports entre Houellebecq et le bouddhisme. Pourtant son œuvre fourmille de références (certes discrètes, mais tout de même nombreuses), et il reconnaît l'attrait que cette pensée exerce pour lui. Cet attrait va de pair avec celui qu'il éprouve depuis longtemps pour Schopenhauer, dit-il : « Un autre aspect de mon Schopenhauerisme, c'est mon attirance vers le bouddhisme. »⁴¹² Cette affirmation n'est pas anodine, puisqu'elle établit explicitement, dans l'optique de Houellebecq, un lien entre le philosophe allemand et cette religion orientale. Il semble dès lors que c'est *au travers de Schopenhauer* qu'il en vient à s'intéresser à celle-ci⁴¹³ ; or on verra combien les interprétations du philosophe étaient biaisées et subjectives (l'assentiment envers une pensée n'évite pas d'y attacher ses propres préjugés, bien au contraire). De fait, c'est dans le cadre d'analyses sur l'inspiration schopenhauerienne de l'œuvre de Houellebecq que quelques critiques ont fait mention de rapprochements possibles entre le bouddhisme et notre auteur, mais jamais dans l'idée qu'il pourrait y avoir là de quoi jeter un éclairage réellement nouveau sur son œuvre.

À vrai dire, la question du bouddhisme chez Houellebecq peut se situer sur deux niveaux d'analyse. Une première couche visible, en quelque sorte, est constituée par un réseau de citations aisément repérables, et qui souvent sont teintées d'ironie, si bien qu'elles peuvent paraître relativement banales, se rattachant à une pratique de reprise parodique des discours sociaux. Mais au-delà de ces allusions superficielles, une réflexion plus profonde se laisse deviner, lorsqu'on envisage le bouddhisme en lien avec les modèles philosophiques de Houellebecq.

Certes, les références directes à cette religion dans l'œuvre romanesque de Houellebecq masquent cette portée plus profonde. Le bouddhisme y est souvent décrit comme un produit galvaudé : tantôt il fait partie des prestations fournies dans le forfait touristique que consomme

⁴¹² Édouard Launet, « Houellebecq colloqué », *Libération*, 31 octobre 2005, disponible en ligne sur http://next.liberation.fr/culture/2005/10/31/houellebecq-colloque_537339, page consultée le 6 juin 2016.

⁴¹³ De même, Houellebecq fait l'hypothèse dans sa préface sur Gourmont que c'est par le biais de Schopenhauer que le poète pourrait avoir eu accès au bouddhisme : « L'idée même du moi est peut-être, si la vie est discontinue, une reconstruction douteuse (et là on sent que Gourmont a eu, probablement par l'intermédiaire de Schopenhauer, une connaissance des grands textes bouddhistes). » (« Renoncer à l'intelligence », préface à Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 15).

le héros de *Plateforme*, tantôt il entre au palmarès des « cuculterie[s] New Age »⁴¹⁴ prétendant contribuer au bien-être plus ou moins névrotique « d'ex-gauchistes flippées, probablement séropositives », de « vieilles putes », de « vieilles pédales », bref, de « vieilles peaux » en tous genres dans *Les Particules élémentaires*⁴¹⁵. De même, dans *La Possibilité d'une île*, la Sœur suprême, guide spirituel des clones, en fait une doctrine abstraite et pâlichonne bien incapable de soulager leur ennui – qui constitue une souffrance tout aussi corrosive que la douleur effective. Ce traitement du thème, marqué par le second degré, dénonce les récupérations douteuses que peut subir une pensée orientale phagocytée par l'Occident, par le néolibéralisme, par des idéologies mal ficelées.

Cela dit, le bouddhisme « attire » Houellebecq et peut-être pour une raison toute simple : la croyance en un Dieu unique étant pour lui un obstacle qui rend impossible la conversion sincère à une religion du Livre, cette « doctrine non théiste »⁴¹⁶ est susceptible de constituer une sorte de *compromis philosophique*. De plus, son caractère non dogmatique lui permet de s'adapter sans trop de difficultés aux changements techniques et sociétaux de notre époque, sans verser dans le radicalisme. Houellebecq le confirme : « Le bouddhisme m'est très sympathique, mais je suis malheureusement très athée. Je ne sais pas ce qui peut rester du bouddhisme en l'absence de croyance en la réincarnation. Pourtant le bouddhisme est peut-être une solution d'avenir. »⁴¹⁷ Même si l'adhésion pure et simple à cette doctrine ne se donne pas comme une évidence, le bouddhisme présente des qualités pragmatiques qui lui confèrent un certain potentiel salutaire.

De surcroît, il est susceptible de s'inscrire en cohérence avec les deux grandes références philosophiques de Houellebecq : Arthur Schopenhauer et Auguste Comte. Tout à fait contemporains et pourtant passablement antinomiques, ceux-ci ont été ses deux « chocs philosophiques »⁴¹⁸. Cependant, leurs visions du monde sont si tranchées que Houellebecq les juge *de facto* incompatibles : « Entre Schopenhauer et Comte, j'ai fini par trancher ; et progressivement, avec une sorte d'enthousiasme déçu, je suis devenu positiviste ; j'ai donc, dans la même mesure, cessé d'être schopenhauerien. »⁴¹⁹ Sur le ton de l'évidence, Houellebecq avoue son renoncement à un système de pensée dont il reconnaît néanmoins l'influence considérable⁴²⁰. Mon hypothèse ici consiste à envisager le bouddhisme comme pont ou comme éventuelle zone de rencontre entre ces deux systèmes, qui tous deux présentent des affinités certaines avec la pensée du Bouddha. Mais surtout, il s'agira de voir comment cette dernière

⁴¹⁴ *Ennemis publics*, p. 169.

⁴¹⁵ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., respectivement p. 103, p. 108, p. 106 et p. 104 pour les quatre expressions citées.

⁴¹⁶ Frédéric Lenoir, *La Rencontre du bouddhisme et de l'Occident*, [1999], Paris, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 2011, p. 163.

⁴¹⁷ « Michel Houellebecq face à Philippe Sollers. Réponse aux "imbéciles" », propos recueillis par Jérôme Garcin et Fabrice Pliskin, *Le Nouvel Observateur*, 8 octobre 1998, disponible en ligne sur <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article179>, page consultée le 6 juin 2016. Houellebecq nuancera par la suite cette opinion en se déclarant agnostique.

⁴¹⁸ « En présence de Schopenhauer », art. cit.

⁴¹⁹ *Idem*.

⁴²⁰ « Il n'empêche que je relis peu Comte, et jamais avec un vrai plaisir ; alors qu'aucun romancier, aucun moraliste, aucun poète ne m'aura autant influencé qu'Arthur Schopenhauer. » (*Idem*).

peut prolonger, nuancer et compléter les réflexions de Schopenhauer et Comte telles qu'elles se donnent à lire dans les romans de Houellebecq, et ouvrir par là à des perspectives peu explorées, mais esquissées en filigrane, dans son œuvre⁴²¹.

4.1.1. Échapper au vouloir-vivre : l'ascèse et la contemplation

Il est nécessaire de noter avant tout que la manière dont Schopenhauer a compris le bouddhisme est tout à fait partielle et subjective. L'ayant découverte sur le tard, il a interprété cette philosophie à l'aune de la sienne propre, et en a fait un pessimisme, se méprenant (notamment) sur la traduction de la notion de *nirvana*. Toutefois, on peut s'étonner, il est vrai, des nombreux points de convergences qui les relient, alors que Schopenhauer n'avait qu'une connaissance d'abord très réduite des textes bouddhistes :

[...] lors de la publication du *Monde comme volonté et comme représentation*, le bouddhisme est encore presque totalement inconnu des Européens [...]. C'est pourquoi la première édition de son livre ne fait que très rarement mention du bouddhisme, et de manière on ne peut plus allusive. Voilà qui rend d'autant plus surprenante cette "admirable concordance" qui, selon l'expression même de l'auteur, existe entre sa pensée et la doctrine bouddhiste progressivement déchiffrée en Europe durant les trois décennies qui suivent.⁴²²

Cette coïncidence aura un impact très important sur la réception occidentale du bouddhisme, associé pendant longtemps à la pensée du philosophe de Francfort, alors qu'il est faux d'imaginer celui-ci comme un bouddhiste : « Dans son esprit, ce sont plutôt les bouddhistes qui seraient schopenhaueriens ! »⁴²³ Mais voyons d'abord ce qui les unit, et qui les rapproche dans le même temps de Houellebecq. Roger-Pol Droit distingue plusieurs « pôles de convergence » :

Le premier [pôle] concerne l'équivalence de la vie et de la souffrance. La première noble vérité, dit le Bouddha, c'est que « tout est souffrance » (*dukkha*). « La souffrance est le fond de toute vie », affirme de son côté Schopenhauer.⁴²⁴

De même, Houellebecq commence *Rester vivant* par une section intitulée : « D'ABORD, LA SOUFFRANCE », et qui s'ouvre par : « Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. [...] La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance. »⁴²⁵ Au cœur de sa poétique, elle en est la source et la limite, puisqu'une souffrance excessive empêche d'écrire, mais que l'écriture émane d'une souffrance ressentie comme aiguë. À l'échelle de la fiction, elle est le ressort premier de la narration,

⁴²¹ Bien entendu, il ne s'agira là que d'un survol de la question. Au début de mon travail sur Houellebecq, l'analyse du bouddhisme dans son œuvre devait faire l'objet de l'entier de mon mémoire ; j'ai élargi ma perspective à d'autres questions, et ne lui consacrerai plus qu'un seul sous-chapitre. Je me concentrerai sur les points essentiels de la doctrine du Bouddha, communs à l'ensemble des écoles bouddhistes (quatre sceaux du dharma, quatre nobles vérités), et n'évoquerai que quelques idées centrales de Comte et Schopenhauer telles que Houellebecq les réinvestit dans ses romans. Je proposerai d'emblée quelques conclusions ou propositions, qui pourraient être étoffées, affinées, nuancées dans un travail plus fouillé.

⁴²² Frédéric Lenoir, *op. cit.*, p. 119-120.

⁴²³ *Ibid.*, p. 128.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 129-130. Lenoir reprend ici explicitement l'article de Droit, « Une statuette tibétaine sur la cheminée », *Présences de Schopenhauer*, sous la dir. de Roger-Pol Droit, Paris, Grasset, 1989, p. 201-217.

⁴²⁵ *Poésie*, éd. cit., p. 10-11.

puisque les personnages sont motivés par leur volonté de lui échapper, mais constamment rejoints par elle.

Pour Schopenhauer, elle est un balancier toujours en mouvement : « Entre la douleur et l'ennui, la vie oscille sans cesse. Pensée désespérante ! »⁴²⁶ Ce à quoi s'accorde Houellebecq : « Dans les blessures qu'elle nous inflige, la vie alterne entre le brutal et l'insidieux. »⁴²⁷ « Le brutal », c'est la fièvre libidinale et l'insatisfaction sexuelle dévorante d'un Tisserand ou d'un Bruno. « L'insidieux », c'est la solitude apathique du narrateur d'*Extension* ou de Michel Djerzinski, qui finit par se transformer en désolation véritable. Entre ces deux extrêmes, la proposition bouddhiste d'une *voie du milieu* semble parfaitement à propos.

Cette question du désir forme un autre point de ralliement entre Schopenhauer et le bouddhisme :

Le deuxième pôle de convergence concerne l'origine de la souffrance. La deuxième noble vérité du Bouddha, c'est que la source de la souffrance réside dans le désir, la « soif d'exister » (*tanha*). Schopenhauer montre parfaitement que la souffrance provient du désir jamais assouvi, dont la source radicale est le vouloir-vivre. De même, la troisième noble vérité selon laquelle la cessation de la souffrance réside dans la « cessation de la soif » correspond assez bien aussi à la « négation du vouloir-vivre » schopenhauerienne.⁴²⁸

Cette assumption est également valable pour Houellebecq, qui envisage la satisfaction sexuelle comme une source d'apaisement – mais qui reste temporaire. La prostitution libre peut assurer cette fonction : « Si l'on considère que le désir est mauvais, ce qui est mon cas, c'est une solution. Pour supprimer le désir, il faut le satisfaire, c'est le plus simple. »⁴²⁹ Mais on sait combien ses héros désirent plus qu'un assouvissement momentané de leurs pulsions sexuelles, qu'ils sont en recherche constante d'affection et d'amour. Et supprimer le besoin en le satisfaisant implique un processus itératif qui, à force, risque de se transformer en un long ennui : « le vrai bonheur est dans la répétition, dans le perpétuel recommencement du même. [...] Le bonheur est une accoutumance [...]. L'ennui est l'alternative du bonheur »⁴³⁰. Les romans houellebecquiens sondent systématiquement les réponses envisageables face à un tel désir, mais les solutions qu'ils proposent rencontrent toujours un succès limité.

C'est sur la manière de faire cesser cette soif que le Bouddha et Schopenhauer entrent en désaccord, malgré ce qu'en croit ce dernier. Pour lui, la vie est fondée sur un vouloir-vivre indépassable qui la lie par essence à la souffrance, qu'on ne pourra jamais apaiser définitivement : « L'essentiel de son système repose sur ce pessimisme radical : la vie est souffrance et elle ne peut être guérie. La seule issue pour l'homme consiste à renoncer à vivre. »⁴³¹ C'est précisément cette perspective qui l'a amené à considérer le nirvana comme une annihilation, un anéantissement absolu.

Or le nirvana n'a rien de néantisant ; il est une guérison, un affranchissement :

⁴²⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, éd. cit., p. 398.

⁴²⁷ *Poésie*, éd. cit., p. 13.

⁴²⁸ Frédéric Lenoir, *op. cit.*, p. 130.

⁴²⁹ *Interventions 2*, éd. cit., p. 199.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁴³¹ Roger-Pol Droit, art. cit., p. 133.

État qui résulte de la cessation des passions et de leurs causes, nirvana signifie, d'une manière générale, un état de paix, la délivrance du samsara, une réalité non conditionnée caractérisée par l'absence de naissance, de devenir et de mort, par-delà le monde, "l'autre rive". [...] Ce n'est pas un néant, mais le Bouddha lui-même n'en a jamais donné une définition précise⁴³²

Pour aboutir à l'extinction du désir, donc de la souffrance, et par là au nirvana, ce dernier propose un chemin, le « noble sentier octuple »⁴³³. Ce chemin est une « voie du milieu » qui évite les extrêmes : celui du luxe et du plaisir comme celui de la mortification et du déni du corps. La voie du Bouddha est donc bel et bien une *médecine*, une thérapeutique ; elle donne des clés très pragmatiques pour se défaire du poids des désirs, ancrées dans le corps et la pratique, par le biais de la méditation : « Certes, le Bouddha-médecin établit un diagnostic grave de la situation existentielle de l'homme. Mais il croit la guérison possible et propose un remède efficace pour y parvenir. En ce sens, il existe une profonde discordance entre la doctrine bouddhiste et la pensée de Schopenhauer. »⁴³⁴

Pour le penseur allemand, il existe deux repoussoirs pour se soustraire, toujours temporairement, au vouloir-vivre : l'ascèse et la contemplation (artistique). À ce niveau, plusieurs personnages houellebecquiens sont aussi très schopenhaueriens, cherchant dans ces deux issues un moyen d'éviter les douleurs de la vie. Mais ces choix ne les conduisent pas à un véritable épanouissement.

Absorbé dans sa recherche en biologie au point d'en oublier de satisfaire les besoins primaires de son organisme⁴³⁵, Michel Djerzinski demeure démuné à l'idée de la mort et de l'impermanence⁴³⁶, et son oubli du corps fini par être une angoisse face à son aspect si fragile et périssable – d'où son départ après la mort d'Annabelle⁴³⁷. Si l'ascèse par le travail ne lui convient donc pas, elle n'est pas non plus une solution pour Jed Martin, qui se perd à la fois dans l'ascétisme et dans la contemplation.

⁴³² Philippe Cornu, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, Seuil, 2006, p. 413. J'ai supprimé de cette citation les parenthèses indiquant les termes en sanscrit.

⁴³³ Traduit aussi par « noble chemin octuple » ou « noble voie octuple ». « Le Noble Chemin Octuple (*Magga*) est la pratique de la Voie du Milieu, qui mène à la cessation de *dukkha*. [...] La Voie comporte huit éléments, qualifiés chacun de juste ou parfait (*sammā*) : 1) la vue ou compréhension juste ; 2) la pensée ou intention juste ; 3) la parole juste ; 4) l'action juste ; 5) les moyens d'existence justes ; 6) l'effort juste ; 7) l'attention juste ; 8) la concentration juste. » (Peter Harvey, *Le Bouddhisme. Enseignements, histoire, pratiques*, trad. Sylvie Carteron, Paris, Seuil, 1993, p. 109).

⁴³⁴ Frédéric Lenoir, *op. cit.*, p. 132.

⁴³⁵ « Michel n'était pas sorti depuis trois jours. "Je n'ai pas mangé aujourd'hui" remarqua-t-il avec une légère surprise. » (*Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 159). « Après la visite de Bruno, Michel demeura couché deux semaines entières. [...] Pendant plusieurs jours, il contempla le radiateur situé à gauche de son lit. » (*Ibid.*, p. 162).

⁴³⁶ « Enfant, il ne pouvait pas supporter la dégradation naturelle des objets, leur bris, leur usure. » (*Ibid.*, p. 163).

⁴³⁷ « "Vous pouvez rester quelques jours, Michel, si vous voulez", dit-elle [la mère d'Annabelle] à voix basse. Non, il allait partir ; il allait travailler. Il ne savait rien faire d'autre. » (*Ibid.*, p. 289).

En quittant Olga, en se retirant du monde pour les trente dernières années de sa vie, Jed renonce consciemment à un bonheur qu'il estime avoir déjà perdu⁴³⁸. En se consacrant corps et âme à son œuvre, il semble parvenir à faire abstraction de sa volonté propre. Mais la fin du roman montre que la contemplation schopenhauerienne ne mène qu'au rejet de la vie, et non à une émancipation ou à une délivrance. La dernière œuvre de Jed Martin traduit cet inapaisement :

[Un] malaise [...] nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.⁴³⁹

Ce triomphe de la végétation est un triomphe du vouloir-vivre le plus primitif. Jed ne s'est pas affranchi de la volonté et des tiraillements du samsara, il n'a pas atteint de repos par la contemplation ou la création. Selon une compréhension toute schopenhauerienne du monde, sa tentative d'échapper au balancier de la souffrance a abouti à un rejet de la vie, et à un néant. La proposition bouddhiste d'une « voie du milieu » semble en conséquence plus apte à apporter une réponse souple et nuancée.

4.1.2. Une solution positiviste ?

Qu'en est-il de la solution envisagée par Houellebecq dans une perspective positiviste ? Revenons à Michel Djerzinski, lecteur attentif d'Auguste Comte⁴⁴⁰, et qui s'estime lui-même positiviste, un peu par automatisme :

Au fond lui-même Djerzinski n'avait jamais, il s'en rendit compte à cet instant, été envahi par de réelles interrogations religieuses. [...]

« À titre personnel, dit-il en même temps qu'il en prenait conscience, il me semble que j'ai dû m'en tenir à ce positivisme pragmatique, de base, qui est en général celui des chercheurs. Les faits existent, ils s'enchaînent par des lois, la notion de cause n'est pas scientifique. Le monde est égal à la somme des connaissances que nous avons sur lui.⁴⁴¹

Cette déclaration résume les prémisses de la pensée de Comte de façon assez éloquente pour éclairer l'état d'esprit dont procède Djerzinski lorsqu'il mène ses expériences sur la stabilité des molécules. Le monde auquel il donnera naissance, s'il suit ces prémisses, entrera de plain-

⁴³⁸ « Olga l'aimait, se répéta-t-il avec un tristesse croissante en même temps qu'il réalisait que plus rien n'aurait lieu entre eux, ne pourrait jamais avoir lieu entre eux, la vie vous offre une chance parfois se dit-il mais lorsqu'on est trop lâche ou trop indécis pour la saisir la vie reprend ses cartes, il y a un moment pour faire les choses et pour entrer dans un bonheur possible, ce moment dure quelques jours, parfois quelques semaines ou même quelques mois mais il ne se produit qu'une fois et une seule, et si l'on veut y revenir plus tard c'est tout simplement impossible » (*La Carte et le Territoire*, éd. cit., p. 242).

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 414.

⁴⁴⁰ Voir *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 298.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 271-272.

pied dans l'âge positif, évinçant toute « réelle interrogation religieuse » et abrogeant la recherche des causes.

En effet, la théorie des trois états de Comte prévoyait qu'après un âge théologique, durant lequel « l'homme résout le mystère des occurrences naturelles en les attribuant à des êtres surnaturels qui lui sont semblables », puis un deuxième âge métaphysique, durant lequel l'homme cherche « les causes premières et les causes finales » et « relie les faits observables en faisant appel à des essences personnifiées ou à des abstractions », viendrait en troisième instance un âge positif : « Dans l'état positif, les délibérations sur les causes premières ou sur les origines ne sont plus admissibles, parce qu'il est désormais reconnu que l'existence d'êtres et d'essences surnaturelles ne peut être prouvée. En revanche, la pensée intellectuelle est caractérisée par des lois scientifiques descriptives »⁴⁴². Cette démarche ou attitude de l'homme positif, Houellebecq la synthétise à merveille dans sa préface sur Auguste Comte : « Modestie ontologique, soumission à la démarche expérimentale, volonté d'abord de prédire, d'expliquer s'il se peut »⁴⁴³. On retrouve ces qualités chez notre personnage biologiste ; et George Chabert n'hésite pas à affirmer qu'« [on reconnaît] sous les traits de Michel Djerzinski le malheureux Auguste Comte », et qu'« on peut sans excès taxer *Les Particules élémentaires* de premier roman comtien »⁴⁴⁴.

À vrai dire, nous ne connaissons presque rien du monde des néo-humains dont Michel a rendu l'existence possible. Sauf si l'on considère *La Possibilité d'une île* comme la suite des *Particules élémentaires*, ce qui me semble parfaitement envisageable. Auquel cas, les modifications génétiques promulguées par Djerzinski n'ont en rien facilité l'accès au bonheur ni fourni de remède contre les affres du désir ou du vouloir-vivre schopenhauerien, puisque les clones finissent par quitter leur vie monotone pour aller mourir dans un monde qui n'est plus fait pour eux.

Mais notre protagoniste biologiste n'est pas le seul responsable de l'avènement d'une solution positiviste : le personnage d'Hubczejak, apparemment mineur dans le récit, joue en fait un rôle d'interprète et de passeur des théories de Djerzinski qui en réoriente complètement la portée. Parti d'un postulat positiviste, ce dernier s'est effectivement ouvert à d'autres perspectives sur la fin de sa vie. D'où, peut-être, le fait qu'on le rencontre au chevet d'Annabelle avec un livre de méditations bouddhiques, alors que son intérêt pour les questionnements religieux était auparavant presque inexistant⁴⁴⁵. C'est par conséquent l'interprétation d'Hubczejak qui a contribué à donner jour à cet âge positif :

Plus généralement, sa lecture étroitement positiviste des travaux de Djerzinski devait l'amener à sous-estimer constamment l'ampleur du basculement métaphysique qui devait nécessairement

⁴⁴² Mary Pickering, « Le positivisme philosophique : Auguste Comte », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 67, 2011, p. 49-67, disponible en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2011-2-page-49.htm>, page consultée le 7 juin 2016. *Idem* pour les citations précédentes.

⁴⁴³ Houellebecq attribue en fait ces qualités à Pascal, qu'il décrit comme un positiviste avant l'heure. (« Préface » à Auguste Comte, *Théorie générale de la religion ou Théorie positive de l'unité humaine*, Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 7. Notons qu'il s'agit du même texte que « Préliminaires au positivisme » publié dans *Auguste Comte aujourd'hui. Colloque de Cerisy (3-10 juillet 2001)*, éd. cit.).

⁴⁴⁴ George Chabert, « Michel Houellebecq – lecteur d'Auguste Comte », *Revue Romane*, 37/2, 2002, p. 187. Cet article développe les rapprochements et divergences qui relient Houellebecq et Comte ; je m'abstiens donc pour ma part d'explorer ces points en détail.

⁴⁴⁵ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 283-284.

accompagner une mutation biologique aussi profonde – une mutation qui n'avait, en réalité, aucun précédent connu dans l'histoire humaine.

Cette méconnaissance grossière des enjeux philosophiques du projet, et même de la notion d'enjeu philosophique *en général*, ne devait pourtant nullement entraver, ni même retarder sa réalisation.⁴⁴⁶

Sur ce point, Houellebecq se montre plus critique qu'il n'y paraît vis-à-vis du positivisme. Une société humaine ne peut vraisemblablement pas se passer de fondements philosophiques et spirituels conséquents – et la religion positiviste du Grand-Être, absolument pas crédible, ne suffirait pas à remplir le rôle d'une religion solide et fédératrice⁴⁴⁷. Houellebecq l'énonce clairement : « Plus généralement, je crois peu vraisemblable qu'une civilisation puisse subsister longtemps sans religion quelconque (en précisant bien qu'une religion peut être athée, comme l'est par exemple le bouddhisme). »⁴⁴⁸ Il est curieux qu'il caractérise ici le bouddhisme comme athée : est-ce à dire que cette religion pourrait lui convenir mieux qu'une autre (abstraction faite du problème de la croyance en la réincarnation qu'il mentionnait plus haut) ?

En tous cas, elle serait vraisemblablement capable de s'adapter à un cadre de pensée comtien, comme le fait remarquer Lenoir : « Auguste Comte, le grand inspirateur du positivisme, se fait lui le promoteur de la morale bouddhiste ; il vante le "rationalisme" bouddhique par opposition à une religion catholique "infantilisante", et intègre le Bouddha dans son calendrier positiviste »⁴⁴⁹. En fait, Houellebecq fait explicitement le rapprochement, puisque la solution positiviste envisagée dans *Les Particules* est acceptée d'emblée par les bouddhistes :

[...] l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir. Il est superflu de noter l'hostilité qu'un tel projet devait déclencher chez les partisans des religions révélées – judaïsme, christianisme et islam, pour une fois d'accord, jetèrent ensemble l'anathème sur ces travaux [...] ; seuls les bouddhistes firent observer qu'après tout la réflexion du Bouddha s'était au départ constituée sur la prise de conscience de ces trois empêchements qu'étaient la vieillesse, la maladie et la mort, et que l'Honoré du monde, s'il s'était plutôt consacré à la méditation, n'aurait pas forcément rejeté a priori une solution d'ordre technique.⁴⁵⁰

Ainsi, d'une part Auguste Comte manifeste une certaine affinité pour cette religion, et d'autre part les bouddhistes seraient, selon Houellebecq, ouverts à une réponse positiviste au problème de la souffrance (du moins au problème de la souffrance physique). Dans une certaine mesure, le Bouddha avait tout de l'attitude positiviste décrite par Houellebecq : « modestie ontologique » (le Bouddha s'est abstenu de répondre à certaines questions de ses disciples qu'il estimait inutiles pour parvenir à l'éveil), « soumission à la démarche expérimentale » (la méditation en est la

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁴⁷ Houellebecq fait remarquer, dans sa « Préface » à Auguste Comte (*op. cit.*, p. 12), que celui-ci « fut le premier, absolument, à tenter de donner au monde social une nouvelle base religieuse. Le moins qu'on puisse dire est qu'il a échoué ; la religion positiviste a connu quelques adeptes, très peu, puis s'est éteinte. ». Notre auteur propose ensuite une explication possible de cet échec : Comte aurait sous-estimé « la profondeur du désir d'immortalité inscrit en l'homme » et l'importance d'une religion qui « garantit de la mort » (*ibid.*, p. 12-13).

⁴⁴⁸ *Interventions*, éd. cit., p. 119.

⁴⁴⁹ Frédéric Lenoir, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁵⁰ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 308-309.

preuve), « volonté d'abord de prédire, d'expliquer s'il se peut » (la voie du milieu prévoit un cheminement pour parvenir au nirvana, mais celui-ci n'est pas défini ni expliqué clairement).

Il me semble que le roman laisse entrapercevoir une autre fin ou suite possible, une potentialité non exploitée : si Hubczejak n'avait pas canalisé l'interprétation de l'œuvre de Djerzinski (encore une manifestation des pouvoirs de la réception critique sur l'œuvre), si cette mutation génétique avait été soutenue par une réflexion philosophique valable, si la solution positiviste avait été enrichie par les enseignements bouddhistes⁴⁵¹, peut-être les néo-humains auraient-ils connu le bonheur ?

4.2. L'Irlande au bord du monde, ou vers un nirvana houellebecquien

Esprit rationnel et positiviste au départ, Michel Djerzinski change à la fin du roman. Affecté par la maladie puis la mort d'Annabelle, éloigné de Paris et donc de toute vie urbaine et sociale, immergé dans l'atmosphère baignée de lumière de l'Irlande, il est de plus en plus manifestement saisi par des réflexions poétiques et spirituelles, et ses recherches en biologie s'ouvrent à l'« intuition », à la contemplation. Au point que son collègue, une des seules personnes qu'il côtoie encore, s'en étonne : « De plus en plus souvent, Walcott avait l'impression que la pensée de Djerzinski s'égarait dans des voies incertaines, voire mystiques »⁴⁵². Cet égarement lui sera bénéfique puisqu'il lui permettra d'accéder à l'immortalité – l'immortalité de l'espèce, mais pas la sienne. Son arrivée en Irlande marquera une nouvelle aube pour l'humanité : créateur d'une nouvelle espèce, il ouvre une échappée au cœur de la tourmente et du déclin des sociétés contemporaines, et rend possible un second souffle. Son atterrissage sur le sol irlandais prend une importance prophétique voire messianique ; en descendant des cieux, il voit se profiler une nouvelle géographie, celle d'un monde qu'il modifiera radicalement mais qui lui apparaît ici comme dans sa primeur :

Au moment où l'avion s'approchait du plafond nuageux qui s'étendait, à l'infini, en dessous du ciel intangible, il eut l'impression que sa vie entière devait conduire à ce moment. Pendant quelques secondes encore il n'y eut que la coupole immense de l'azur, et un plan immense, ondulé, où alternaient un blanc éblouissant et un blanc mat ; puis ils pénétrèrent dans une zone intermédiaire, mobile et grise, où les perceptions étaient confuses. En dessous, dans le monde des hommes, il y avait des prairies, des animaux et des arbres, tout était vert, humide, et infiniment détaillé.⁴⁵³

Cette description a des allures d'accouchement, de renaissance, comme si Michel venait au monde à partir d'un néant blanc qui se matérialise peu à peu. De l'infini et l'intangible du ciel, « coupole immense » mais vide, où tous les possibles demeurent non actualisés, il contemple le « plan immense » et lumineux des nuages sous lui, comme une feuille blanche où tout reste

⁴⁵¹ Dans *La Possibilité d'une île*, la Sœur suprême ne propose en effet qu'un piètre succédané du bouddhisme. Surtout, elle en a vraisemblablement fait une lecture schopenhauerienne, comme le révèle indirectement Daniel25 : « la délivrance ne peut être obtenue que par l'ascèse, sur ce point les enseignements de la Sœur suprême me paraissaient plus que jamais indiscutables » (*La Possibilité d'une île*, éd. cit., p. 425). Or on sait désormais que l'ascèse, surtout chez Houellebecq, n'est pas une solution.

⁴⁵² *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 299.

⁴⁵³ *Ibid.*, éd. cit., p. 289.

à écrire, avant de descendre vers la couche des nuages, plus solide mais changeante, intermédiaire. Là, les perceptions sont « confuses », il s'apprête à entrer dans le monde, à atterrir, à mettre pied sur un territoire, bien réel cette fois, où la vie se dessine avec un infini détail. Les vols en avion et les récits d'atterrissage sont nombreux dans l'œuvre de Houellebecq (d'où également l'exposition *Before landing*), traduisant une certaine fascination pour cet espace d'entre-deux, entre ciel et terre, entre l'immatérialité de la voûte et la corporalité parfois grouillante de la vie ici-bas.

En effet, cette descente vers l'Irlande, où tout semble encore neuf et presque édénique, a un pendant dysphorique qui est le retour forcé de Michel à Paris. Lors de l'arrivée vers la capitale, tout est beaucoup plus trivial : la mer est une « immense pellicule de vers » se tordant au-dessus de mollusques qui s'entredévorent, et le territoire français est « terne »⁴⁵⁴, désespérant. L'envie de s'abstraire de ce territoire, de quitter le samsara où tout est un retour perpétuel des mêmes souffrances, se manifeste dans ces descriptions d'espaces éthérés, ou plutôt d'espaces brumeux et intermédiaires, car les cieux vidés de la présence de Dieu ne sont pas non plus un réconfort pour qui ne parvient pas à croire. C'est dans la grisaille à la fois consistante et impalpable d'un climat nuageux que réside la possibilité d'un repos, du moins temporairement, à l'abri de l'agitation du monde et de l'angoisse d'un ciel trop bleu, d'un soleil trop brillant et nu. L'Irlande, où « tout [baigne] dans un gris profond et doux »⁴⁵⁵, n'est-elle pas un lieu idoine ?

Les motifs de la disparition et du dégagement resurgissent donc souvent au travers des descriptions météorologiques ou paysagères, fréquentes chez Houellebecq. Cependant, ce désir d'échapper au monde n'est pas un désir d'absence, mais plutôt, à nouveau, une négociation de présence – présence à soi, présence de soi au monde, sentiment d'une autre présence tangible qui permette de faire sens, par l'amour notamment. Une présence qui ne soit pas imposante pour autant, mais souple et « pas tout à fait certaine ». Dans un court texte intitulé « Ciel, terre, soleil », Houellebecq raconte en effet :

D'où je suis, en Irlande, j'ai vue sur la mer. C'est un monde mobile, pas tout à fait certain, matériel cependant. Je hais la campagne, sa présence écrasante ; elle me fait peur. [...] La brume ne suffit pas, pas de nos jours ; elle n'est pas assez matérielle – on pourrait la comparer à la poésie. Les nuages, peut-être, si l'on vivait au milieu d'eux, pourraient suffire. La brume ne suffit pas ; mais rien en ce monde n'est plus beau que la brume se levant sur la mer.⁴⁵⁶

Cette recherche de l'entre-deux est aussi éminemment poétique, traduisant le rêve d'une dissolution au cœur des choses. Houellebecq s'accorde avec Jean Cohen sur le fait que

⁴⁵⁴ « Il n'avait aucune intention de retourner en France, mais pendant les premières semaines il dut plusieurs fois se rendre à Paris pour s'occuper de la vente de son appartement, du transfert de ses comptes. Il prenait le vol de 11 h 50 à Shannon. L'avion survolait la mer, le soleil chauffait à blanc la surface des eaux ; les vagues ressemblaient à des vers, qui s'enchevêtraient et se tordaient sur une distance énorme. En dessous de cette immense pellicule de vers, il le savait, des mollusques engendraient leur propre chair ; des poissons aux dents fines dévoraient les mollusques, avant d'être dévorés par d'autres poissons plus massifs. Souvent il s'endormait, il faisait de mauvais rêves. Lorsqu'il s'éveillait, l'avion survolait la campagne. Dans son état de demi-sommeil, il s'étonnait de l'uniforme couleur des champs. Les champs étaient bruns, parfois verts, mais toujours ternes. La banlieue parisienne était grise. L'avion perdait de l'altitude, s'enfonçait avec lenteur, irrésistiblement attiré par cette vie, cette palpitation de millions de vies. » (*Ibid.*, p. 292-293).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 218.

« certains modes de perception du monde sont en eux-mêmes poétiques. Tout ce qui contribue à dissoudre les limites, à faire du monde un tout homogène et mal différencié sera empreint de puissance poétique (il en est ainsi de la brume, ou du crépuscule). »⁴⁵⁷ Il y a dès lors une poésie du territoire, étant donné que tout territoire est en tension entre un sol et un ciel. On retrouve ici Heidegger, pour qui le territoire repose sur une « articulation quaternaire fondamentale » – le ciel, la terre, les hommes et les dieux : « Un territoire n'est possible que parce qu'il résulte de cette configuration originaire, précisément de cette tétrade. [...] En fait, il s'agit principalement pour Heidegger de montrer un système d'oppositions formalisé par le langage et exalté par le poème qui structure par avance toute expérience possible de l'espace. Opposition du solide au fluide, de la résistance du sol à l'élasticité de l'air, du fondement terrien substantiel aux vapeurs aériennes éthérées. »⁴⁵⁸ Ce système d'oppositions qu'Heidegger décrit comme fondamentalement poétique fait aussi partie de la poéto-philosophie de Houellebecq : les poèmes de *Non réconcilié* reviennent constamment sur les contrastes de l'infini et de l'écrasement, de l'éternité et de la mort, de l'immobilité et de la traversée. Une poésie où le soi à la fois s'annule et se déploie, où parfois tout semble soluble, une poésie du silence et du glissement. De même, pour Heidegger, ces deux oppositions (ciel/terre et divin/mortel) sont médiatisées par la parole, configurées par la poésie, dans « la dualité d'une statique et d'une dynamique, d'un mouvement et d'un repos ». « Tout territoire n'existe que relativement à cette croix qui brise l'homogénéité de la présence. »⁴⁵⁹ À défaut d'une affirmation de soi dans toute la confiance d'une croyance solide en un socle stable, la poésie de Houellebecq éprouve constamment les instabilités structurelles du monde et du soi, les moments de dissolution, les zones indéterminées⁴⁶⁰.

La cartographie et la météorologie ont donc un rôle prépondérant dans la configuration d'un territoire poétique et philosophique ; à plusieurs reprises dans son œuvre, Houellebecq lie explicitement la météo d'un lieu avec la culture philosophique de ses habitants :

Le ciel de Lanzarote, je devais m'en rendre compte un peu plus tard, est sans cesse traversé de nuages qui dérivent vers l'Est, sans jamais éclater ; c'est une île où il ne pleut pour ainsi dire pas. Les conceptions qui ont marqué l'Occident, que ce soit en Judée ou en Grèce, sont nées sous un ciel intangible, d'un bleu lassant. Ici, c'était autre chose ; le ciel se renouvelait constamment dans sa présence.⁴⁶¹

Comme l'Irlande, Lanzarote a un lien profond avec le substrat méditatif de l'œuvre houellebecquienne : au contraire des cieux intangibles et vides qui ne semblent pas l'inspirer beaucoup, elle ménage un espace où une présence est possible, mais jamais écrasante.

⁴⁵⁷ *Interventions 2*, éd. cit., p. 77.

⁴⁵⁸ Pierre Dulau, art. cit.

⁴⁵⁹ *Idem*. Autrement dit : « Le territoire de l'homme, s'il s'agit bien toujours d'un territoire poétiquement dévoilé, c'est celui qui résulte de cette quadruple jonction : c'est littéralement le carrefour du sol et de l'air, de l'humain et du surhumain. »

⁴⁶⁰ On retrouve cette même dilution de présence (entre une omniprésence et une absence) dans ses chansons, ainsi que le décrit Turin : « Sur "Plein été", le sentiment océanique de dilution du sujet est présent dans toute la fin de la chanson, notamment dans ces mots de sa dernière strophe : "je suis l'instant présent, je suis le vent du nord" et dans le chaos musical libérateur qui s'ensuit. » (Gaspard Turin, art. cit.).

⁴⁶¹ *Lanzarote : récit*, éd. cit., p. 30. De manière beaucoup plus provocatrice, il fait dire ailleurs à l'un de ses personnages que « le désert ne produit que des désaxés et des crétins. » (*Plateforme*, éd. cit., p. 245).

Pourrait-on faire l'hypothèse que l'Irlande et Lanzarote sont toutes deux *la possibilité d'une île*, d'un lieu méditatif où s'installe une certaine paix ? En tous cas, ces deux îles permettent l'établissement d'un ciel d'alternance, ainsi que s'intitule l'un des disques de Houellebecq, un ciel où se laisse deviner une présence spirituelle – à défaut d'être celle de Dieu⁴⁶². L'un des poèmes de Houellebecq donne à percevoir, dans ce ciel d'alternance, la présence spirituelle du Bouddha : « Le soleil du Bouddha tranquille / Glissait au milieu des nuages »⁴⁶³. Il semble donc que certaines configurations météorologiques soient propices à une méditation fertile et apaisante, qui permette aux personnages ou au poète de trouver une forme d'adéquation avec le monde, d'accalmie spirituelle.

Pour Djerzinski, en tous cas, l'Irlande, par sa lumière, sa brume, la proximité de la mer, est comme saturée de présence⁴⁶⁴ ; « au point le plus occidental de l'Europe »⁴⁶⁵, au bord du monde et en même temps au milieu de celui-ci (à l'instar de Lanzarote), il s'échappe vers la possibilité d'un monde autre. Le futur auquel donneront lieu ses recherches ne sera pas délivré, mais peut-être que sa propre disparition, son « entrée dans la mer », est à considérer comme une forme de nirvana.

En somme, l'Irlande est un lieu clé pour comprendre ce qu'on pourrait appeler la poésie nirvanienne de Houellebecq. Il en parle abondamment (et de manière d'ailleurs complètement inattendue et presque hors de propos) dans sa correspondance avec Lévy⁴⁶⁶. Il en tire un poème, évocateur de cette extrême limite à « L'Ouest de l'humanité entière »⁴⁶⁷. Si l'Irlande est la possibilité d'une île, c'est aussi une plateforme vers un au-delà, ou du moins un ailleurs.

Le titre de *Plateforme* s'explique par une scène dans le roman qui n'est pas sans points communs avec la fin de la vie de Michel Djerzinski. Le mot *plateforme* apparaît à trois reprises dans le texte ; les deux premières manifestations du terme ne semblent pas révélatrices d'un sens plus large (si ce n'est qu'il se rattache au monde du travail, l'un des thèmes centraux du

⁴⁶² Selon Agathe Novak-Lechevalier, la poésie permet de retrouver, en la créant peut-être, une présence proprement divine : « le poème, au terme de son cheminement perpétuel, retrouve progressivement les traces de la "présence divine" » (« Là où ça compte », préface à *Non réconcilié*, éd. cit., p. 30).

⁴⁶³ *Non réconcilié*, éd. cit., p. 204. La méditation zen propose d'envisager les pensées comme des nuages traversant le ciel sans s'y attarder : elles ne doivent pas obscurcir l'esprit du méditant, mais il ne s'agit pas non plus de chercher absolument à les fuir. On peut interpréter plusieurs titres de l'œuvre houellebecquienne à l'aune du bouddhisme. Le Bouddha conseille par exemple à son disciple Ananda d'être « une île pour lui-même », de chercher un refuge ou une île dans le Dharma (la Voie du Bouddha), et non dans des refuges extérieurs. *La Possibilité d'une île* serait dès lors la possibilité de trouver un refuge spirituel, en soi ou dans la voie bouddhiste (celle de la Sœur suprême, qui est une parodie du bouddhisme ? ou une voie en filigrane ?). De même, on pourrait voir dans *Les Particules élémentaires* une réflexion sur le non-soi et l'impermanence (deux sceaux du bouddhisme), selon ce que Houellebecq explicite dans *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* (éd. cit., p. 35) : « L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. »

⁴⁶⁴ Walcott le prévient dès le départ : « Ce pays a quelque chose de très particulier. Tout vibre constamment, l'herbe des prairies comme la surface des eaux, tout semble indiquer une présence. La lumière est mobile et douce, elle est comme une matière changeante. Vous verrez. Le ciel, lui aussi, est vivant. » (*Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 292). Et en effet, Djerzinski ne tardera pas à en faire l'expérience : « Il marchait longuement, sans but précis, sur la *Sky Road*, en de longues promenades rêveuses ; il marchait dans la présence du ciel. [...] La mer scintillait, réfractait une lumière mobile sur les derniers îlots rocheux. Dérivant rapidement à l'horizon, les nuages formaient une masse lumineuse et confuse, d'une étrange présence matérielle. Il marchait longtemps, sans effort, le visage baigné d'une brume aquatique et légère. » (*Ibid.*, p. 303).

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁶⁶ *Ennemis publics*, éd. cit., p. 137-138.

⁴⁶⁷ Le poème a pour titre « La longue route de Clifden », *Non réconcilié*, éd. cit., p. 198.

roman)⁴⁶⁸, mais la troisième occurrence est à mon sens plus intéressante. Le narrateur se souvient alors d'un épisode de son enfance :

Un jour, à l'âge de douze ans, j'étais monté au sommet d'un pylône électrique en haute montagne. Pendant toute l'ascension, je n'avais pas regardé à mes pieds. Arrivé en haut, sur la plateforme, il m'avait paru compliqué et dangereux de redescendre. Les chaînes de montagnes s'étendaient à perte de vue, couronnées de neiges éternelles. Il aurait été beaucoup plus simple de rester sur place, ou de sauter. J'avais été retenu, *in extremis*, par la pensée de l'écrasement ; mais, sinon, je crois que j'aurais pu jouir éternellement de mon vol.⁴⁶⁹

Arrivé à un point culminant, suspendu entre ciel et terre, le narrateur réalise aussi qu'il est suspendu entre la vie et la mort. Celle-ci apparaît alors tentante, dans la mesure où elle peut être perçue comme un envol, une échappée sans fin et sans souffrance, un flottement éternel. L'idée d'éternité est d'ailleurs présente deux fois dans le passage : le narrateur enfant est entouré par des montagnes « couronnées de neiges éternelles » (comme peuvent l'être celles du Tibet), et pourrait « jouir éternellement de [son] vol » si une mort douloureuse ne s'annonçait pas à l'issue de cette chute. Ce moment ne me semble pas manifester une envie suicidaire de la part du personnage, mais plutôt le désir d'une forme de saut vers l'infini, semblable à l'atteinte d'un nirvana. Entre une mort et une ataraxie, entre une dissolution et une extinction, cet aperçu de nirvana houellebecquien est analogue à la fin de la vie de Michel Djerzinski, qui aurait « choisi de mourir » en Irlande, ou plutôt se serait volatilisé :

De nombreux témoignages attestent sa fascination pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière mobile et douce, où il aimait à se promener, où, comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, « le ciel, la lumière et l'eau se confondent ». Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer.⁴⁷⁰

À moins qu'on en croie la légende selon laquelle il se serait « rendu en Asie, en particulier au Tibet, afin de confronter ses travaux avec certains enseignements de la tradition bouddhique. »⁴⁷¹ Dans tous les cas, sa fin a tout l'air d'une révélation spirituelle, d'une fusion avec les éléments, d'une union poétique avec le monde. Si le narrateur d'*Extension* faisait à la fin du récit l'expérience cruelle de la séparation la plus absolue et de l'écrasement le plus total, on pourrait dire tout le contraire de Michel Djerzinski. Si l'on renverse alors la phrase terrible qui concluait le premier roman de Houellebecq, telle pourrait être, curieusement, la fin de l'histoire de Michel Djerzinski : « Elle aura lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est réussi. »

⁴⁶⁸ Les deux premières fois que le terme apparaît, il est lié d'abord à un registre industriel (le frère de Valérie, nous dit-on, travaille comme ingénieur géologue « probablement dans des exploitations minières, ou sur des plateformes pétrolières »), puis à un registre entrepreneurial (de retour de leur voyage à Cuba, Valérie, Jean-Yves et le narrateur repensent l'offre touristique de Nouvelles Frontières en établissant une « plateforme programmatique pour le partage du monde »). (*Plateforme*, éd. cit., p. 138 et 242).

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 310-311.

⁴⁷⁰ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 304. Ce nirvana que connaît Michel lui est (et nous est) d'ailleurs annoncé par un rêve prémonitoire, durant lequel il voit deux sphères ; d'un côté celle de l'égo et de l'individualisme, c'est-à-dire des désirs et du samsara, et de l'autre celle du non-soi, de la fusion avec le monde, du nirvana : « En dernier lieu il vit l'agrégat mental de l'espace, et son contraire. Il vit le conflit mental qui structurait l'espace, et sa disparition. Il vit l'espace comme une ligne très fine qui séparait deux sphères. Dans la première sphère était l'être, et la séparation ; dans la seconde sphère était le non-être, et la disparition individuelle. Calmement, sans hésiter, il se retourna et se dirigea vers la seconde sphère. » (*Ibid.*, p. 236).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 304.

5. Conclusion : l'œuvre comme entrelacement

Le geste critique tend à circonscrire des objets d'étude, à délimiter des œuvres. Celle de Houellebecq, en particulier, tend pour sa part à *échapper* à toute circonscription. En se diversifiant en permanence, elle renouvelle, tout en la décourageant, cette velléité de la saisir dans sa totalité : chaque nouvelle parution incite à réactualiser le discours critique sur l'œuvre houellebecquienne, si bien qu'elle a toujours *un coup d'avance*, en quelque sorte. Le jour même où je défendrai ce travail de mémoire, le 22 juin 2016, il sera déjà, d'une certaine façon, caduque, puisque ce jour-là aura lieu le vernissage public de l'exposition « Michel Houellebecq. Rester vivant » au Palais de Tokyo, à Paris. Première grande exposition entièrement conçue par l'auteur, elle promet de donner corps à son œuvre de manière radicalement inédite.

En parallèle, Houellebecq présentera à Zurich une installation artistique pour la onzième édition de la Manifesta, biennale européenne d'art contemporain. Dans ce cadre, il exposera un travail en collaboration avec un médecin d'une clinique zurichoise privée : apparemment, l'œuvre sera constituée de divers documents attestant de son bilan santé (radiographies de son cerveau, images animées de son cœur, enregistrements de son débit sanguin, etc)⁴⁷². Le corps de l'écrivain s'affirme ainsi dans l'œuvre non seulement de par les images qu'il génère et que les médias diffusent (signe indiciel de sa réalité physique vue de l'extérieur), mais aussi dans son intériorité, sa mécanique propre, dans l'intimité du regard médical. D'une part, il affiche comme on l'a vu sa présence insaisissable par les photographies qui rendent compte de son apparence (toujours plus dégradée), et ne cessent de révéler l'aspect miroitant de son image. D'autre part, il manifeste sa présence d'ordinaire cachée *comme corps mortel*, périssable – une présence qui dénote d'une absence à venir, lorsque le corps de l'écrivain ne remplira plus ses fonctions vitales. Une présence, aussi, qui se dévoile à la fois comme singularité absolue dans sa physiologie la plus intime, à la fois comme objectivité observable et paramétrée, dans sa dimension anatomique désingularisante.

Outre cette participation à deux expositions, Houellebecq annonçait l'été dernier un projet de film avec Iggy Pop, qui promet lui aussi d'être surprenant, voire même assez novateur :

J'arrive absolument pas à raconter ce, ce projet, c'est très particulier, c'est poétique, documentaire, on a l'impression de rester vivant, euh, ça... je suis désolé, c'est, c'est vraiment difficile à raconter, ça ressemble à rien, j'adore ce projet, c'est, c'est le projet le plus incroyable dans lequel j'ai jamais participé, ça va sortir l'an prochain, enfin, c'est... Voilà.⁴⁷³

Il est tout à fait possible que ces trois projets bénéficient d'un retentissement important qui pourrait remettre en question et déplacer l'étiquette d'« écrivain » qu'on colle prioritairement

⁴⁷² Voir le site internet de la biennale <http://m11.manifesta.org/en> et l'article de Roxana Azimi, « Houellebecq expose son bulletin de santé », *Le Monde*, 13 avril 2016, disponible en ligne sur http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/04/13/houellebecq-expose-son-bulletin-de-sante_4901117_1655012.html, page consultée le 30 mai 2016.

⁴⁷³ Retranscription à partir de l'émission « On n'est pas couché » du 29 août 2015, déjà citée.

sur Houellebecq⁴⁷⁴. En somme, ces créations multiples et inattendues mettent sans cesse à mal les tentatives critiques antérieures de rendre compte de l'ensemble de l'œuvre – et tant mieux. Il ne sera probablement jamais possible d'en établir une cartographie figée.

J'ai essayé, au travers de ce mémoire, de montrer la complexité des rapports que Houellebecq entretient avec cette œuvre qu'il construit et qui le construit. J'ai tenté de répondre à quelques-unes des questions-pièges que pose cette œuvre. Jusqu'où les actions de son auteur peuvent-elles être rangées du côté de la stratégie ou du calcul ? Peut-on, sans risquer de tomber dans des apories les plus redoutables, s'évertuer à déceler des signes de sincérité ou de spontanéité dans certains travaux d'un artiste aussi médiatisé ? Peut-on trouver certaines niches de l'œuvre encore inexplorées, certains espaces où l'auteur se donne à lire différemment ? Dans ce gigantesque territoire de l'œuvre, reste-il certains recoins encore vierges, où la critique n'aurait pas déjà laissé la trace de ses pas – ou en tous cas des terres moins énergiquement investies et conquises ? Est-il possible de se lancer dans un survol de toute cette œuvre en l'état actuel, et de l'envisager dans son déploiement global, sachant son étendue, son incessante dispersion, son ambiguïté constitutive ? Ne risque-t-on pas de s'y perdre comme dans une jungle (et les chances de retrouver son chemin sont restreintes : bien souvent, « le triomphe de la végétation est total. ») ?

L'œuvre houellebecquienne est une œuvre maligne, qui exige la nuance, la mise en contexte, la prise en compte de plusieurs paramètres potentiellement contradictoires au cours de l'analyse, une sorte de constante vigilance. Elle exige de son lecteur-critique qu'il chemine un peu, avant d'arriver à destination – le menant parfois à des conclusions imprévues. Ce mémoire a été une ébauche de carte, fragmentaire, dessinée le long du chemin. Il a constitué la tentative d'habiter une absence : celle laissée par l'auteur insaisissable, et par la dispersion ininterrompue et incroyablement riche de l'œuvre. Il a été une recherche de nouvelles voies traçables à travers les dédales que celle-ci continue de dessiner. Une tentative d'appréhender des constantes, ou plus modestement des résonances, à la base de cet univers, au cœur de ce qui me semblait particulièrement « houellebecquien » dans cette œuvre. Je conclurai en ouvrant sur une dernière interprétation, en proposant d'envisager la création houellebecquienne comme un *entrelacement*.

La poétique de Houellebecq part d'un constat tragique, découlant de son pessimisme profondément schopenhauerien : « Au fond, si j'écris des poèmes, c'est peut-être avant tout pour mettre l'accent sur un manque monstrueux et global (qu'on peut voir comme affectif, social, religieux, métaphysique ; et chacune de ces approches sera également vraie) »⁴⁷⁵. Cependant, ce manque ne constitue pas un néant ou une angoisse absolus, au point de terrasser le poète qui leur fait face. Car la création existe, elle vibre et se nourrit de ce vide fondamental,

⁴⁷⁴ Il n'est pas insignifiant que la page Wikipédia consacrée à Michel Houellebecq le définisse aujourd'hui dans les premières lignes de son chapeau comme « un romancier, poète et essayiste français », et ne mentionne qu'après coup : « En parallèle de ses activités littéraires, il est également chanteur, réalisateur et acteur » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Houellebecq, page consultée le 14 mai 2016). Sachant que « l'encyclopédie libre » est une source d'information clé pour bon nombre d'internautes, cet ordre de présentation est déterminant dans la composition d'une identité publique d'artiste. Il serait captivant de découvrir, peut-être, certains changements apportés à ce paragraphe introductif après l'exposition et le film de cet été.

⁴⁷⁵ *Interventions 2*, éd. cit., p. 156.

elle germe même d'autant mieux sur ce territoire hostile. Il est donc possible, malgré tout, de négocier une présence et même de trouver, au cœur du désert, un apaisement.

Il existe ainsi chez Houellebecq une autre forme de vide qui n'est pas un manque, mais tient davantage d'un équilibre précaire, d'un moment de suspens, d'un espace intermédiaire. C'est la plateforme d'où Michel contemple le monde et n'arrive plus à redescendre ; c'est la marche d'escalier sur laquelle Bruno s'arrête pour oublier un univers social où il est malmené. Ce vide-là a tout de l'ataraxie, ou du nirvana bouddhiste.

Avant de disparaître de la surface du globe, Michel Djerzinski n'a pas simplement établi, par calcul et par expériences scientifiques, les fondements d'un renouvellement génétique de l'espèce ; il a élaboré une « nouvelle philosophie de l'espace » et « su [...] restaurer les conditions de possibilités de l'amour ». L'ensemble de ses découvertes ont découlé d'une « rencontre » inattendue, décrite comme pratiquement « miraculeuse » : celle du *Book of Kells*, « manuscrit enluminé, d'une complexité formelle inouïe », dont les dessins sont ornés de fils entrelacés, selon des motifs celtiques absolument fascinants. C'est la contemplation prolongée de ces motifs qui permettra à Djerzinski d'écrire un texte dont le titre, *Méditation sur l'entrelacement*, est révélateur de sa portée spirituelle. Comparés à deux reprises à des mandalas, les dessins du *Book of Kells* ont vraisemblablement servi de support à une méditation profonde, qui a mené à des révélations fulgurantes – comme si Michel avait atteint une forme d'*illumination*, comprenant comment accéder à l'éternité, comment renouveler le rapport de l'homme à l'espace, comment rendre l'amour à nouveau possible :

Apportant à l'humanité l'immortalité physique, Djerzinski a évidemment modifié en profondeur notre conception du temps ; mais son plus grand mérite, selon Hubczejak, est d'avoir posé les éléments d'une nouvelle philosophie de l'espace. De même que l'image du monde inscrite dans le bouddhisme tibétain est inséparable d'une contemplation prolongée des figures infinies et circulaires offertes par les *mandalas*, de même que l'on peut se faire une image fidèle de ce que fut la pensée de Démocrite en observant l'éclat du soleil sur les pierres blanches, dans une île grecque, un après-midi d'août, de même on approchera plus facilement la pensée de Djerzinski en se plongeant dans cette architecture infinie de croix et de spirales qui constitue le fonds ornemental du *Book of Kells*, ou en relisant la magnifique *Méditation sur l'entrelacement*, publiée à part des *Clifden Notes*, et qui lui fut inspirée par cette œuvre.

« [...] Au milieu de l'espace, espace humain, nous effectuons des mesures ; par ces mesures nous créons l'espace, l'espace entre nos instruments. [...] Dans cet espace dont ils ont peur, écrit [...] Djerzinski, les êtres humains apprennent à vivre et à mourir ; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance. [...] La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal ; c'est, également, l'autre nom du mensonge. Il n'existe en effet qu'un entrelacement magnifique, immense et réciproque. »⁴⁷⁶

Cet immense entrelacement est un symbole fort ; il désigne à mon sens une structure fondamentale au cœur de la poétique houellebecquienne. Il peut d'une part constituer une métaphore de la manière dont se forme et se déroule l'écriture. Si l'œuvre dessine une cartographie, elle est aussi fondée sur des réseaux, des maillages, qui tissent ensemble les

⁴⁷⁶ *Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 301-302. Les citations précédentes sont tirées des mêmes pages.

différents territoires des textes. Houellebecq l'explique en interview, lorsqu'on lui demande si son écriture est « un genre de patchwork » : « C'est un tissage, c'est un tissage, oui c'est un tiss... c'est un genre de patchwork, oui oui, oui oui... le... le patchwork est une de mes... métaphores quand je parle de... le tissage, l'*entrelacement*. »⁴⁷⁷

D'autre part, cet « entrelacement magnifique, immense et réciproque » désigne aussi cet ingrédient essentiel de la création houellebecquienne qu'est l'amour, et qui résiste toujours au cynisme et au désespoir. Houellebecq l'envisage systématiquement comme une forme d'absolu inaltérable, et ses ouvrages regorgent de citations presque surprenantes à cet égard : « L'amour sanctifie. »⁴⁷⁸ « Je ne pouvais [...] que m'incliner : immense et admirable, décidément, était la puissance de l'amour. »⁴⁷⁹ « En définitive, l'amour résout tous les problèmes. »⁴⁸⁰

Si « la séparation est l'autre nom du mal [et] du mensonge », la liaison est pour Houellebecq synonyme de bien, de vérité, d'amour. Ainsi, l'amour est une autre forme de dilution, de présence apaisée au monde : « Il n'y a pas d'amour dans la liberté individuelle, dans l'indépendance, c'est tout simplement un mensonge, et l'un des plus grossiers qui se puisse concevoir ; il n'y a d'amour que dans le désir d'anéantissement, de fusion, de disparition individuelle, dans une sorte comme on disait autrefois de *sentiment océanique* »⁴⁸¹. En d'autres termes, il y a deux formes de nirvana chez Houellebecq : par la poésie, et par l'amour. Tous deux peuvent refonder une nouvelle géographie, une « nouvelle philosophie de l'espace », où tout serait liaison. De fait, les entrelacements du *Book of Kells* reviennent sur eux-mêmes : le dessin est chaque fois constitué d'une seule ligne qui se déploie en motifs d'une grande complexité, mais d'une parfaite cohérence. Au-delà d'une parole qui sépare⁴⁸², la poésie selon Houellebecq peut aussi « [recréer] l'espace » et « [installer] un nouveau monde / enlacé de caresses / un monde entrelacé »⁴⁸³. L'œuvre, alors, peut fonder une nouvelle carte qui devient, pour le poète et ses personnages, un territoire habitable. Un territoire suspendu entre le réel et la fiction, entre les différentes plateformes médiatiques qui le composent, entre le constat d'un manque essentiel et celui de la possibilité d'une présence apaisée.

Peut-être aurait-il fallu, au lieu de parler de *cartographie* de l'œuvre, l'envisager comme une *cosmographie*.

⁴⁷⁷ « Michel Houellebecq. Vous avez dit plagiat ? », interview de Michel Houellebecq par Joseph Vebret, déjà citée.

⁴⁷⁸ *Plateforme*, éd. cit., p. 177.

⁴⁷⁹ *La Possibilité d'une île*, éd. cit., p. 206.

⁴⁸⁰ *Poésie*, éd. cit., p. 28.

⁴⁸¹ *La Possibilité d'une île*, éd. cit., p. 389.

⁴⁸² « L'espace sépare les peaux. La parole traverse élastiquement l'espace, l'espace entre les peaux. [...] Mise en relation, la parole peut également séparer. » (*Les Particules élémentaires*, éd. cit., p. 113). En revanche, la poésie peut réduire cet espace : « (L'espace entre les peaux / Quand il peut se réduire / Ouvre un monde aussi beau / Qu'un grand éclat de rire.) » (*Non réconcilié*, éd. cit., p. 118).

⁴⁸³ Tels sont les intertitres qui apparaissent sur l'écran au fil du court-métrage érotique et idyllique *La Rivière* : « L'occupation du monde / Le monde entre les peaux / La douceur des secondes / Installe un nouveau monde / Nous recréons un monde / Enlacé de caresses / Un monde entrelacé / Nous recréons l'espace / Nous recréons l'espace ».

Bibliographie

Œuvre de Michel Houellebecq

Romans

- HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.
- , *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
 - , *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.
 - , *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
 - , *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
 - , *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

Poésie

- HOUELLEBECQ, Michel, *Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*, Paris, Poésie/Gallimard, NRF, 2014.
- , *Poésie. Rester vivant : méthode* [1991], *Le Sens du combat* [1996], *La Poursuite du bonheur* [1991], *Renaissance* [1999], *Configuration du dernier rivage* [2013], Paris, J'ai lu, 2014.

Essais

- HOUELLEBECQ, Michel, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* [1991], Paris, J'ai lu, 2005.
- , *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998.
 - , « Le conservatisme, source de progrès », *Le Figaro*, 8 novembre 2003, disponible en ligne sur <http://www.nouveau-reac.org/textes/michel-houellebecq-le-conservatisme-source-de-progres/>, page consultée le 27 septembre 2015.
 - , *Interventions 2 : traces*, Paris, Flammarion, 2009.
 - , « En présence de Schopenhauer », *Mediapart*, 1^{er} février 2010, disponible en ligne sur <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/010210/en-presence-de-schopenhauer-15>, page consultée le 7 juin 2016.

Préfaces

- HOUELLEBECQ, Michel, « Renoncer à l'intelligence », préface à Remy de Gourmont, *L'Odeur des jacinthes*, Paris, La Différence, 1991.
- , « Postface » à Valérie Solanas, *Scum Manifesto*, Paris, Mille et une nuits, 1998.
 - , « Préface » à Tomi Ungerer, *Érotoscope*, Cologne, Taschen, 2001, disponible en ligne sur <http://www.houellebecq.info/temoignages.php#6>, page consultée le 27 mai 2016.
 - , « Préliminaires au positivisme », *Auguste Comte aujourd'hui. Colloque de Cerisy (3-10 juillet 2001)*, Paris, Kimé, 2003.
 - , « Préface » à Auguste Comte, *Théorie générale de la religion ou Théorie positive de l'unité humaine*, Paris, Mille et une nuits, 2005.

- , « Jeff Koons par Michel Houellebecq. Versailles, 18 juin 2008 », *Jeff Koons : Versailles*, catalogue d'exposition, Paris, Xavier Barral, 2008.
- , « Préface » [2010] à Frédéric Beigbeder, *Un roman français*, [2009], Paris, LGF, Le Livre de poche, 2012.
- , « Le texte perdu », préface à Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, [1995], Paris, CNRS, 2012.

Autres textes

- HUELLEBECQ, Michel, *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, 2002.
- , « Mourir », [2005], disponible en ligne sur <http://www.oliviersteiner.fr/blog/?p=490>, page consultée le 11 mai 2016.
- HUELLEBECQ, Michel et LÉVY, Bernard-Henri, *Ennemis publics*, [2008], Paris, J'ai lu, 2011.

Photographie

- HUELLEBECQ, Michel, *Lanzarote : récit et photos*, Paris, Flammarion, 2000.
- , *Before Landing. Le Produit France 1*, exposition de photographies, Paris, Pavillon Carré de Baudouin, du 12 novembre 2014 au 31 janvier 2015.

Discographie

- HUELLEBECQ, Michel, BIRGÉ, Jean-Jacques et VIARD, Martine, *Le Sens du combat*, Radio France / Ina, « Les Poétiques », 1996.
- HUELLEBECQ, Michel et BURGALAT, Bertrand, *Présence humaine*, Tricatel, 2000.
- HUELLEBECQ, Michel et BIRGÉ, Jean-Jacques, *Établissement d'un ciel d'alternance*, GRRR, 2007.
- AUBERT, Jean-Louis et HUELLEBECQ, Michel, *Les Parages du vide*, Parlophone, 2014.
- , « Isolement », clip vidéo disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=oRhSK-P-7RA>, page consultée le 27 mai 2016.
 - , « Les Parages du vide », clip vidéo / entretien disponible en ligne sur https://www.youtube.com/watch?v=Z_YIVt9cww0, page consultée le 27 mai 2016.

Filmographie

- La Rivière*, un court-métrage de Michel Houellebecq, prod. Alain Clert et Charline de Lépine, Canal+, 2001.
- La Possibilité d'une île*, un film de Michel Houellebecq, prod. Éric et Nicolas Altmayer, BAC Films, 2008.
- L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, un film de Guillaume Nicloux, prod. Sylvie Pialat et Marco Cherqui, Blaq Out, 2014.
- Near Death Experience*, un film de Benoît Delépine et Gustave Kervern, Ad Vitam, 2015.

Sources internet et articles de presse

Documents vidéo

Émission « Tout le monde en parle » de Thierry Ardisson avec Philippe Sollers, 7 janvier 2006, disponible en ligne sur <https://www.ina.fr/video/I09251715>, page consultée le 29 janvier 2016.

« Michel Houellebecq. Vous avez dit plagiat ? », interview de Michel Houellebecq par Joseph Vebret, 5 septembre 2010, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=Zzdjpw06md4>, page consultée le 6 avril 2016.

Interview de Michel Houellebecq par David Pujadas à l'occasion de la sortie du roman *Soumission*, France 2, Journal de 20h, 6 janvier 2015, disponible en ligne sur http://www.francetvinfo.fr/culture/houellebecq/direct-regardez-linterview-de-michel-houellebecq-au-journal-de-20-heures-de-france-2_789453.html, page consultée le 27 mai 2016.

Interview de Bruno Viard, « Houellebecq : un universitaire explique comment lire "Soumission" », *L'Express vidéo*, 7 janvier 2015, disponible en ligne sur http://videos.lexpress.fr/culture/livre/video-houellebecq-un-universitaire-explique-comment-lire-soumission_1638245.html, page consultée le 1^{er} janvier 2016.

Interview de Michel Houellebecq par Antoine de Caunes à la suite de la sortie du roman *Soumission* et de l'attentat contre Charlie Hebdo, Canal+, « Grand Journal », 12 janvier 2015, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=cO0wgcTXr1s>, page consultée le 6 avril 2016.

Émission « On n'est pas couché » de Laurent Ruquier avec Léa Salamé et Yann Moix, 29 août 2015, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=H4hsvQsmwxI>, page consultée le 3 avril 2016.

Entretiens publiés

« Michel Houellebecq face à Philippe Sollers. Réponse aux "imbéciles" », propos recueillis par Jérôme Garcin et Fabrice Pliskin, *Le Nouvel Observateur*, 8 octobre 1998, disponible en ligne sur <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article179>, page consultée le 6 juin 2016.

« Entretien » avec Michel Houellebecq, propos recueillis par Juremir Machado da Silva, *Sociétés*, n° 81, 2003, p. 85-89, disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-societes-2003-3-page-85.htm, page consultée le 3 avril 2016.

« Houellebecq, le nouvel alibi de Raël », interview de Michel Houellebecq, propos recueillis par Robert Habel, *L'Illustré*, n° 51, 17 décembre 2003, disponible en ligne sur <http://www.houellebecq.info/popmedia.php?id=171>, page consultée le 27 mai 2016.

« Tout sur le prochain roman de Pierre Mérot », *Le Magazine littéraire*, 10 juillet 2008, disponible en ligne sur <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/prochain-roman-pierre-merot-10-07-2008-32215>, page consultée le 29 janvier 2016.

- « Houellebecq, cynique et angélique à la fois », interview de Bruno Viard, propos recueillis par Éléonore Sulser, *Le Temps*, 8 novembre 2010, disponible en ligne sur <https://www.letemps.ch/culture/2010/09/04/houellebecq-cynique-angelique>, page consultée le 27 mai 2016.
- « Entretien : "La République est morte" », interview de Michel Houellebecq, propos recueillis par Aude Lancelin, *L'Obs*, n° 2618, 8 janvier 2015, p. 24-28.
- BOURBOULON, François et BÉGLÉ, Jérôme, « Exclusif : Bernard-Henri Lévy-Michel Houellebecq, l'interview », *Paris Match*, 3 octobre 2008, disponible en ligne sur <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Exclusif-Bernard-Henri-Levy-Michel-Houellebecq-l-interview-134973>, page consultée le 11 mai 2016.
- BOURMEAU, Sylvain, « Houellebecq : "Mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux" », *Libération*, 1^{er} avril 2013, disponible en ligne sur http://next.liberation.fr/culture/2013/04/01/mieux-vaut-s-ecouter-parler-on-est-plus-heureux_892904, page consultée le 17 mai 2016.
- PÉRISSÉ, Camille, « La France est un musée national : interview avec Marc Lathuillière », 31 octobre 2014, disponible en ligne sur <http://www.oai13.com/non-classe/le-produit-france-dialogue-entre-marc-lathuilliere-et-lecrivain-michel-houellebecq/>, page consultée le 17 mai 2016.
- VAN DER PLAETSEN, Jean-René, « Un été avec Houellebecq », *Le Figaro*, août 2015.
- WEIBEL, Peter, SLOTERDIJK, Peter, FINKIELKRAUT, Alain et HOUELLEBECQ, Michel, « La nouvelle conception de l'homme. La construction de l'être humain », *Le Philosophoire*, n° 23, automne 2004, p. 32-55, disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2004-2-page-32.htm, page consultée le 3 avril 2016.

Articles critiques et autres

- « Michel Houellebecq invite Rosemarie Trockel & Théa Djordjadze », disponible en ligne sur <http://2007.labiennaledelyon.com/fran/notices/houell01.htm>, page consultée le 18 mai 2016.
- « Near Death Experience : à quoi joue Michel Houellebecq ? », *Première*, disponible en ligne sur <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Near-Death-Experience-quoi-joue-Michel-Houellebecq>, page consultée le 13 mai 2016.
- « Michel Houellebecq – Before Landing », Pavillon Carré de Baudouin, 16 octobre 2014, disponible en ligne sur <http://www.carredebaudouin.fr/2014/10/michel-houellebecq-before-landing/>, page consultée le 27 mai 2016.
- « Le produit France / 1 - Before Landing - Photographies de Michel Houellebecq », disponible en ligne sur http://lecourrierdelarchitecte.com/expoconcours_2466, page consultée le 18 mai 2016.
- « Pour Michel Houellebecq, "la laïcité est morte" », *Le Point*, 6 janvier 2015, disponible en ligne sur http://www.lepoint.fr/livres/michel-houellebecq-la-laicite-est-morte-06-01-2015-1894222_37.php, page consultée le 27 mai 2016.

- AISSAOUI, Mohammed, « Houellebecq et *La Carte et le territoire* : "Je remercie Wikipédia" », *Le Figaro*, 2 janvier 2015, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/01/02/03005-20150102ARTFIG00055-houellebecq-et-la-carte-et-le-territoire-je-remercie-wikipedia.php>, page consultée le 15 janvier 2016.
- AZIMI, Roxana, « Houellebecq expose son bulletin de santé », *Le Monde*, 13 avril 2016, disponible en ligne sur http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/04/13/houellebecq-expose-son-bulletin-de-sante_4901117_1655012.html, page consultée le 30 mai 2016.
- BARBIER, Christophe, « BHL-Houellebecq : deux auteurs pour un livre événement », *L'Express*, 8 octobre 2008, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/bhl-houellebecq-deux-auteurs-pour-un-livre-evenement_586000.html, page consultée le 11 mai 2016.
- BEAUVALLET, Jean-Daniel, « Présence humaine », *Les Inrocks*, 27 avril 2000, disponible en ligne sur <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/presence-humaine-2/>, page consultée le 13 mai 2016.
- BEIGBEDER, Frédéric, « Houellebecq, portrait d'un iconoclaste », *Le Figaro*, 13 novembre 2010, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/11/13/03005-20101113ARTFIG00003-houellebecq-portrait-d-un-iconoclaste.php>, page consultée le 2 avril 2016.
- BÉLANGER, David, « L'inquiétante liberté de la littérature : Le cas de *Soumission* de Michel Houellebecq », *The Postcolonialist*, 14 septembre 2015, disponible en ligne sur <http://postcolonialist.com/culture/linquietante-liberte-de-la-litterature-le-cas-de-soumission-de-michel-houellebecq/>, page consultée le 20 janvier 2016.
- BOINET, Carole, « Les réactions au roman "Soumission" de Michel Houellebecq se multiplient », *Les Inrocks*, 6 janvier 2015, disponible en ligne sur <http://www.lesinrocks.com/2015/01/06/actualite/les-reactions-au-roman-soumission-de-michel-houellebecq-se-multiplient-11544340/>, page consultée le 16 janvier 2016.
- CARBASSE, Mathieu, « L'écrivain Michel Houellebecq est invité par la Biennale : "Ma vision du monde est déconnectée" », *Lyon Capitale*, 1^{er} octobre 2007, disponible en ligne sur <http://www.lyoncapitale.fr/Journal/Lyon/Culture/Exposition/L-ECRIVAIN-MICHEL-HOUELLEBECQ-EST-INVITE-PAR-LA-BIENNALE-MA-VISION-DU-MONDE-EST-DECONNECTEE>, page consultée le 12 mai 2016.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, « Biennale de Lyon : la bêtise s'améliore », *L'Humanité*, 1^{er} décembre 2007, disponible en ligne sur <http://www.humanite.fr/node/382548>, page consultée le 18 mai 2016.
- CHEMIN, Ariane, « Être houellebecquisé ou ne pas l'être », *Le Monde*, 21 août 2015, disponible en ligne sur http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/21/six-vies-de-michel-houellebecq-5-6-etre-houellebecquise-ou-ne-pas-l-etre_4732292_4415198.html, page consultée le 4 janvier 2016.
- , « Six Vies de Michel Houellebecq », *Le Monde*, rubrique « L'été en séries », août 2015.

- CLERC, Thomas, « "Les Particules élémentaires" ont fait scandale. Et si l'auteur avait créé ce qui est le plus difficile en art : un poncif ? Relire Houellebecq, un an après. », *Libération*, 14 septembre 1999, disponible en ligne sur http://www.liberation.fr/tribune/1999/09/14/les-particules-elementaires-ont-fait-scandale-et-si-l-auteur-avait-cree-ce-qui-est-le-plus-difficile_283522, page consultée le 3 janvier 2016.
- CLERMONT, Thierry, « Houellebecq et *La Possibilité d'une île* : "Raël est un homme sympa, convivial" », *Le Figaro*, 31 décembre 2014, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/31/03005-20141231ARTFIG00090-houellebecq-et-la-possibilite-d-une-ile-rael-est-un-homme-sympa-convivial.php>, page consultée le 27 mai 2016.
- CROM, Nathalie, « Pourquoi faut-il lire "Soumission", le nouveau roman de Michel Houellebecq ? », *Télérama*, 22 décembre 2014, disponible en ligne sur <http://www.telerama.fr/livre/pourquoi-faut-il-lire-soumission-le-nouveau-roman-de-michel-houellebecq,120780.php>, page consultée le 27 mai 2016.
- DEVARRIEUX, Claire, « BHL-Houellebecq. Le duo des bêtes noires », *Libération*, 1^{er} octobre 2008, disponible en ligne sur http://next.liberation.fr/livres/2008/10/01/bhl-houellebecq-le-duo-des-betes-noires_110496, page consultée le 9 mai 2016.
- DEVELEY, Alice, « Michel Houellebecq est l'auteur français le plus lu en 2015 », *Le Figaro*, 17 février 2016, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/culture/2016/02/17/03004-20160217ARTFIG00026-michel-houellebecq-est-l-auteur-francais-le-plus-lu-en-2015.php>, page consultée le 27 avril 2016.
- DUCRÈS, Thomas (alias Bester), « Michel Houellebecq. "Présence Humaine", quinze ans après », 2010, disponible en ligne sur <http://gonzai.com/michel-houellebecq-prsence-humaine-quinze-ans-apres/>, page consultée le 22 mai 2016.
- DUPUIS, Jérôme, « Houellebecq : les secrets du "transfert du siècle" », *L'Express*, 1^{er} mars 2005, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/houellebecq-les-secrets-du-transfert-du-siecle_809896.html, page consultée le 6 janvier 2016.
- FOREST, Philippe, « Le roman, le rien. À propos de Michel Houellebecq et du nihilisme », 1999, disponible en ligne sur <http://lmsi.net/Le-roman-le-rien>, page consultée le 3 janvier 2016.
- FRANGIONE, Raphaël, « La Correspondance Houellebecq/BHL - Une partie d'échecs décryptée », 15 septembre 2009, disponible en ligne sur <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article916>, page consultée le 9 mai 2016.
- GARCIA, Daniel, « Comment Michel Houellebecq a mis 12 ans pour décrocher le Goncourt », *L'Express*, 3 décembre 2010, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/comment-michel-houellebecq-a-mis-12-ans-pour-decrocher-le-goncourt_941494.html, page consultée le 6 janvier 2016.
- GUERRIN, Michel, « Houellebecq, l'anti-dandy », *Le Monde*, 17 janvier 2015, « Cultures & idées », p. 3.

- HASKI, Pierre, « Hirst et Koons : le triomphe des artistes businessmen », *L'Obs*, 14 septembre 2008, disponible en ligne sur <http://rue89.nouvelobs.com/2008/09/14/hirst-et-koons-le-triomphe-des-artistes-businessmen-65554>, page consultée le 30 avril 2016.
- HIRSCHAUER, Emmanuelle, « PHOTOS. Houellebecq expose, et ses clichés dépassent sa fiction », *L'Obs*, 11 novembre 2014, disponible en ligne sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/photo/20141105.OBS4163/photos-houellebecq-expose-et-ses-cliches-depassent-sa-fiction.html>, page consultée le 27 mai 2016.
- JOURNET, Adeline, « La carte et le territoire, un titre inspiré », *L'Express*, 21 février 2011, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-carte-et-le-territoire-un-titre-inspire_964066.html, page consultée le 4 juin 2016.
- LANCELIN, Aude, « Michel Houellebecq : génial ou pervers ? », *L'Obs*, n° 2618, 8 janvier 2015, p. 21-22.
- LAUNET, Édouard, « Houellebecq colloqué », *Libération*, 31 octobre 2005, disponible en ligne sur http://next.liberation.fr/culture/2005/10/31/houellebecq-colloque_537339, page consultée le 6 juin 2016.
- LE NAIRE, Olivier, « Le Mystère Houellebecq », *L'Express*, 1^{er} janvier 2005, disponible en ligne sur http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-mystere-houellebecq_810449.html, page consultée le 27 mai 2016.
- LEYRIS, Raphaëlle, « Houellebecq, ou la possibilité d'"être Charlie" », *Le Monde*, 13 janvier 2015, disponible en ligne sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/01/13/houellebecq-ou-la-possibilite-d-etre-charlie_4555187_3246.html, page consultée le 3 juin 2016.
- MANILÈVE, Vincent, « Michel Houellebecq, le mal-aimé des universitaires français », *Slate*, 18 janvier 2005, disponible en ligne sur <http://www.slate.fr/story/96947/universitaires-michel-houellebecq>, page consultée le 20 janvier 2016.
- MORIN, Violaine, « Michel Houellebecq, la possibilité d'un économiste », *Le Figaro*, 24 juin 2014, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/culture/2014/06/24/03004-20140624ARTFIG00365-michel-houellebecq-la-possibilite-d-un-economiste.php>, page consultée le 3 juin 2016.
- REGNIER, Thomas, « Michel Houellebecq, la fin de l'humain », *Le Magazine littéraire*, n° 445, septembre 2005, p. 72-74.
- RIVAUD, Francine, « Jeff Koons, artiste ou homme d'affaires ? », *Challenges*, 27 novembre 2014, disponible en ligne sur <http://www.challenges.fr/high-tech/grand-public/20141126.CHA0694/jeff-koons-artiste-ou-homme-d-affaires.html>, page consultée le 30 avril 2016.
- SERVAT, Séverine, « Michel Houellebecq n'aime plus Jean-Pierre Pernaut. La fascination de l'écrivain star pour David Pujadas », *Gala*, 31 décembre 2014, disponible en ligne sur http://www.gala.fr/lactu/news-de-stars/michel-houellebecq-n-aime-plus-jean-pierre-pernaut_332353, page consultée le 4 janvier 2016.

- , « Michel Houellebecq, dernière rock star française », *Gala*, 6 janvier 2015, disponible en ligne sur http://www.gala.fr/l_actu/news_de_stars/michel_houellebecq_derniere_rock_star_francaise_332680, page consultée le 1^{er} mai 2016.
- VELY, Yannick, « Houellebecq, le Goncourt, "La Carte et le Territoire" », *Paris-Match*, 8 novembre 2010, disponible en ligne sur <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Le-Goncourt-2010-sacre-Michel-Houellebecq-pour-La-carte-et-le-territoire-chez-flammarion-153109>, page consultée le 4 janvier 2016.
- VERTALDI, Aurélia, « Michel Houellebecq expose ses photos désenchantées à Paris », *Le Figaro*, 11 novembre 2014, disponible en ligne sur <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/11/11/03015-20141111ARTFIG00039-michel-houellebecq-expose-ses-photos-desenchantees-a-paris.php>, page consultée le 27 mai 2016.
- VIVIAN, Arnaud, « Houellebecq : le monde mode d'emploi », *L'Obs*, 31 août 2010, disponible en ligne sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100831.BIB5564/houellebecq-le-monde-mode-d-039-emploi.html>, page consultée le 4 juin 2016.

Littérature secondaire sur Michel Houellebecq

- Michel Houellebecq*, sous la dir. de Sabine van Wesemael, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004.
- Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la dir. de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007.
- Michel Houellebecq à la Une*, sous la dir. de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.
- L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, sous la dir. de Sabine van Wesemael et Bruno Viard, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- ARRABAL, Fernando, *Houellebecq*, trad. Luce Arrabal, Paris, Le Cherche midi, 2005.
- BARDOLLE, Olivier, *La Littérature à vif (Le Cas Houellebecq)*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004.
- BARONI, Raphaël, « La Guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq », *CONTEXTES*, 10 octobre 2014, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/5979>, page consultée le 27 mai 2016.
- , « Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction ? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq », article à paraître.
- BARONI, Raphaël et ESTIER, Samuel, « Peut-on lire Houellebecq ? Un cas d'illisibilité contemporaine », *Fabula*, janvier 2016, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/lht/16/baroni-estier.html>, page consultée le 18 mai 2016.
- BELLANGER, Aurélien, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.
- BOILEAU, Gilles, « Communion of the Flesh. Original Sin according to Michel Houellebecq », *Australian Journal of French Studies*, vol. 50, n° 3, novembre 2013.
- BUCHWEITZ, Nurit, *An Officer of Civilization. The Poetics of Michel Houellebecq*, Bern, Peter Lang, 2015.

- CHABERT, George, « Michel Houellebecq – lecteur d'Auguste Comte », *Revue Romane*, 37/2, 2002, p. 187-204.
- CLÉMENT, Murielle Lucie, *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- , *Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CROS, Claire, *Ci-gît Paris [L'impossibilité d'un monde] : pamphlet d'anticipation*, Paris, Michalon, 2005.
- DAVID, Michel, *La Mélancolie de Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- DEMONPION, Denis, *Houellebecq, non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005.
- DÉODATO, Victoria, *La Femme dans l'univers romanesque de Michel Houellebecq*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Bruno Viard, Université de Provence, 2005.
- ESTIER, Samuel, « Happy 10th Anniversary : dix années de critique houellebecquienne », *Versants*, n° 60, vol. 1, Champion, 2013, p. 93-107.
- , *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel Essais, vol. 21, 2015.
- GENON, Arnaud, « Approches de Houellebecq », *Acta fabula*, vol. 9, n° 3, mars 2008, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/revue/document4020.php>, page consultée le 27 mai 2016.
- GUIADER, Vincent, « L'extension du domaine de la réception. Les appropriations littéraires et politiques des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Comment sont reçues les œuvres. Actualité des recherches en sociologie de la réception et des publics*, sous la dir. d'Isabelle Charpentier, Paris, Créaphis, 2006, p. 177-190.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth, « Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, A Case », *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, sous la dir. de Gillis Jan Dorleijn, Ralf Grüttemeier et Liesbeth Korthals Altes, Leuven, Paris, Walpole, Peeters, 2010, p. 95-117.
- MACHADO DA SILVA, Juremir, *En Patagonie avec Michel Houellebecq*, trad. Erwan Pottier, Paris, CNRS éditions, 2011.
- MARIS, Bernard, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014.
- MCCANN, John, *Michel Houellebecq. Author of our Times*, Berne, Peter Lang, 2010.
- MEIZOZ, Jérôme, « Le roman et l'inacceptable (Polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq) », *Études de lettres*, n° 3-4, décembre 2003, p. 125-148.
- , « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica*, disponible en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, page consultée le 15 janvier 2016.
- , « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES*, 17 juin 2014, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/5908>, page consultée le 18 mai 2016.
- , « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *CONTEXTES*, 10 février 2015, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/6003>, page consultée le 26 mai 2016.

- MOOR, Louise, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? Le cas de Michel Houellebecq », *COnTEXTES*, 7 avril 2012, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/4921>, page consultée le 27 mai 2016.
- MORREY, Douglas, *Michel Houellebecq. Humanity and its Aftermath*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- NAULLEAU, Éric, *Au secours, Houellebecq revient !*, Paris, Chiflet & Cie, 2005.
- NOGUEZ, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.
- PATRICOLA, Jean-François, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture, 2005.
- SCHUEREWEGEN, Franc, « He Ejaculated (Houellebecq) », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 3, automne 2004, p. 40-47.
- STEINER, Liza, *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- TURIN, Gaspard, « "Il faudrait que je meure ou que j'aie à plage". Effets de posture et soupçon de bonne foi dans *Présence humaine* de Houellebecq et Burgalat », *Fixxion*, n° 5, 2012, disponible en ligne sur <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.06/655>, page consultée le 27 mai 2016.
- VAN TREECK, Christian, *La Réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014.
- VAN WESEMAEL, Sabine, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- , « L'esprit fin de siècle dans l'œuvre de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, sous la dir. de Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons et Danièle de Runter-Tognotti, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 13-38.
- VIARD, Bruno, *Houellebecq au scanner. La faute à Mai 68*, Nice, Ovadia, 2008.
- , *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq : étude anthropologique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- , *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, 2013.
- WITTMANN, Jean-Michel, « Michel Houellebecq : entre individualisme postmoderne et décadence fin de siècle », *Roman 20/50*, n° 56, décembre 2013, p. 169-176, disponible en ligne sur http://www.academia.edu/6452080/Michel_Houellebecq_entre_individualisme_postmoderne_et_d%C3%A9cadence_fin_de_si%C3%A8cle, page consultée le 11 janvier 2016.

Sources secondaires générales

- Présences de Schopenhauer*, sous la dir. de Roger-Pol Droit, Paris, Grasset, 1989.
- L'Analyse du discours dans les études littéraires*, sous la dir. de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Formes de l'engagement littéraire (xv^e-xx^e siècles)*, sous la dir. de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006.

- Argumentation et Analyse du Discours. Ethos discursif et image d'auteur*, sous la dir. de Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amossy, n° 3, 2009, disponible en ligne sur <https://aad.revues.org/656>, page consultée le 27 mai 2016.
- On ne peut pas tout réduire à des stratégies. Pratiques d'écritures et trajectoires sociales*, sous la dir. de Dinah Ribard et Nicolas Schapira, Paris, PUF, Les Littéraires, 2013.
- ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, [1989], disponible en ligne sur *Médias 19*, <http://www.medias19.org/index.php?id=11003>, page consultée le 26 mai 2016.
- , « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *COnTEXTES*, 15 septembre 2006, disponible en ligne sur <http://contextes.revues.org/51>, page consultée le 24 mai 2016.
- BALAZUT, Joël, « La thèse de Heidegger sur l'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 5, 2010, p. 141-152, disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-1-page-141.htm, page consultée le 7 mai 2016.
- BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, [1980], Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma, 2008.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, *L'Industrie des lettres. Étude sur l'édition littéraire contemporaine*, [2009], Paris, Pocket, Agora, 2012.
- BESSON, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *HAL*, 1^{er} juillet 2014, disponible en ligne sur <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325>, page consultée le 26 mars 2016.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURIAU, Christophe, « La valeur de la métamorphose. Nietzsche, Pic de la Mirandole, Montaigne », *Noesis*, n° 10, 2006, p. 73-92, disponible en ligne sur <http://noesis.revues.org/432>, page consultée le 25 mai 2016.
- CHAUMON, Franck, « Michel Foucault. Le Courage de la vérité », *Essaim*, n° 23, 2009, p. 151-154, disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-essaim-2009-2-page-151.htm, page consultée le 9 mai 2016.
- COMTE, Auguste, *Théorie générale de la religion ou Théorie positive de l'unité humaine*, Paris, Mille et une nuits, 2005.
- CORNU, Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, Seuil, 2006.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 1992.
- DELRUELLE, Édouard, « Faire de sa vie une œuvre d'art ? », Service de philosophie morale et politique du Département de philosophie de l'Université de Liège, disponible en ligne sur <http://www.philopol.ulg.ac.be/textes.html>, page consultée le 25 mai 2016.
- DROIT, Roger-Pol, *Le Culte du néant. Les Philosophes et le Bouddha*, Paris, Seuil, 1997.
- DULAU, Pierre, « Martin Heidegger, la parole et la terre », *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, sous la dir. de Thierry Paquot et Chris Younès, Paris, La Découverte, Recherches, 2009, p. 177-200, disponible en ligne sur www.cairn.info/le-territoire-des-philosophes--9782707156471-page-177.htm, page consultée le 7 mai 2016.

- FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'Autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- FLOREY, Sonya, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits 1954-1988*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, Quarto, 2001.
- , Cours au Collège de France, « Le Courage du Parrhêsia », enregistrement du 1^{er} février 1984, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=wYT0w48Htmk>, page consultée le 9 mai 2016.
- , Cours au Collège de France, « Parrhêsia et rhétorique », enregistrement du 1^{er} février 1984, disponible en ligne sur <https://www.youtube.com/watch?v=nLHbgbO0UY>, page consultée le 9 mai 2016.
- GIRAUD, Frédérique et SAUNIER, Émilie, « La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques. Pour une prise en compte des expériences extralittéraires des écrivains », *CONTEXTES*, 24 janvier 2012, disponible en ligne sur <https://contextes.revues.org/4892>, page consultée le 27 mai 2016.
- GLEYSE, Jacques, « Hédonisme philosophique matérialiste et philosophie du goût et de l'odorat », *Corps et culture*, n° 2, 1997, disponible en ligne sur <http://corpsetculture.revues.org/374>, page consultée le 25 mai 2016.
- HARVEY, Peter, *Le Bouddhisme. Enseignements, histoire, pratiques*, trad. Sylvie Carteron, Paris, Seuil, 1993.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- HOARE, George et SPERBER, Nathan, « L'hégémonie », *Introduction à Antonio Gramsci*, Paris, La Découverte, 2013, disponible en ligne sur www.cairn.info/introduction-a-antonio-gramsci--9782707170101-page-93.htm, page consultée le 2 juin 2016.
- JEANNERET, Yves, « La médiologie de Régis Debray », *Communication et langages*, n° 104, 2^e trimestre 1995, p. 4-19, disponible en ligne sur http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_104_1_2583, page consultée le 25 mars 2016.
- JENKINS, Henry, *La Culture de la convergence : des médias au transmédia*, [2006], trad. Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, Médiacultures, 2013.
- , « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmedia storytelling », trad. Mélanie Bourdaa, *Terminal*, n° 112, 2013, p. 11-28, disponible en ligne sur <http://terminal.revues.org/455>, page consultée le 29 mars 2016.
- JOURDE, Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, Frontiers of Narrative, 2014.
- LENOIR, Frédéric, *La Rencontre du bouddhisme et de l'Occident*, [1999], Paris, Albin Michel, Spiritualités vivantes, 2011.

- MACÉ, Marielle, « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au xx^e siècle », *Littérature*, n° 133, 2004, p. 113-127, disponible en ligne sur http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_133_1_1843, page consultée le 16 avril 2016.
- , « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie*, n° 14, 2008, disponible en ligne sur <http://narratologie.revues.org/499>, page consultée le 16 avril 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, [1996], Paris, Seuil, 2009.
- , *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 16, 2010, p. 233-259.
- MEEHAN, Bernard, *The Book of Kells. An Illustrated Introduction to the Manuscript in Trinity College Dublin*, [1994], Londres, Thames & Hudson, 2014.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- , *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004.
- , « Que font aux textes les contextes (et vice versa) ? », *Transitions*, 9 janvier 2016, disponible en ligne sur <http://www.mouvement-transitions.fr/intensites/contexte/n-1-j-meizoz-que-font-aux-textes-les-contextes-et-vice-versa-2.html>, page consultée le 27 mai 2016.
- NOGUEZ, Dominique, « Le Grantécrivain. D'André Gide à Marguerite Duras », *Le Débat*, n° 86, Paris, Gallimard, 1995, p. 29-40.
- PALSKY, Gilles, « Borges, Carrol et la carte au 1/1 », *Cybergeography : European Journal of Geography*, 1999, disponible en ligne sur <http://cybergeography.revues.org/5233>, page consultée le 4 juin 2016.
- PICKERING, Mary, « Le positivisme philosophique : Auguste Comte », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 67, 2011, p. 49-67, disponible en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2011-2-page-49.htm>, page consultée le 7 juin 2016.
- ROJAS, Maria Andrea, « Michel Foucault : la *parrêsia*, une éthique de la vérité », thèse de doctorat en philosophie soutenue le 17 décembre 2012 à l'Université Paris-Est Créteil, sous la dir. de Frédéric Gros, disponible en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00856801/document>, page consultée le 9 mai 2016.
- ROUILLÉ, Emmanuel, « Le Secret et l'Aléthéia grecque », *Le Portique*, Archives des Cahiers de la recherche, 2004, disponible en ligne sur <http://leportique.revues.org/465>, page consultée le 7 mai 2016.
- ROUSSIN, Philippe, « *Tout dire*, pourquoi ? », article à paraître.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, Poétique, 2011.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], trad. Auguste Burdeau, Paris, PUF, Quadrige, 2009.
- , *Sur la religion*, présentation et trad. Étienne Osier, Paris, Flammarion, 2007.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, [2005], Paris, Bordas, 2008.

WAGNER, Frank, « Actualité(s) de Stanley Fish », *Vox Poetica*, disponible en ligne sur <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009.html>, page consultée le 22 mai 2016.